PETER METZ

ELFENBEIN DER SPÄTANTIKE

Aufnahmen von Max Hirmer



HIRMER VERLAG MÜNCHEN



Printed in Germany · © 1962 by HIRMER VERLAG MÜNCHEN, Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild mbH · Verlagsnummer KK 176 · Klischees: Chemigraphia Gebr. Czech, München · Satz und Druck: Kastner & Callwey, München · Buchbinderarbeiten: Simon Wappes, München · Holzfreie Papiere: Papierfabrik Scheufelen, Oberlenningen

Plotin, der letzte große heidnische Philosoph der Griechen und Römer, schrieb in seinem Buch über die Schönheit: *Denn wer die körperliche Schönheit betrachtet, der darf sich nicht an sie verlieren, sondern er muß erkennen, daß sie ein Bild und eine Spur und ein Schatten ist, und fliehen zu dem, dessen Abbild sie darstellt. Denn wenn einer hinstürmte und das als etwas Wahres erfassen wollte, was doch nur ein schönes Spiegelbild im Wasser ist, dann wird es ihm ebenso ergehen, wie demjenigen, von dem ein sinnvoller Mythos erzählt, daß er ebenfalls ein Spiegelbild ergreifen wollte und dabei in der Tiefe des Gewässers verschwand; auf dieselbe Weise wird der, der an der körperlichen Schönheit festhält und nicht von ihr lassen will, nicht mit dem Körper, sondern mit der Seele in finstere und dem Geiste grauenvolle Abgründe versinken, wo er als ein Blinder im Orkus weilt und, dort wie hier, mit Schatten verkehrt*[1].

Als Plotin seine tiefsinnigen Spekulationen aus den Quellen der Weisheit klassischen Griechentums und des Orients konzipierte – er lebte von 204 bis 270 n. Chr. – erfuhr die alte Welt und mit ihr das alte heidnische Äon die letzten schweren inneren und äußeren Stöße, um bald darauf das neue christliche Äon aus sich zu entlassen. Nach dem Versuch des Kaisers Diokletian, das Alte in sich selbst zu regenerieren, und seinem Zusammenbruch erschien Kaiser Konstantin, der Große genannt, der im Zeichen des Kreuzes am 28. Oktober des Jahres 312 seinen Gegner Maxentius an der Milvischen Brücke schlug. Das berühmte Edikt von Mailand des folgenden Jahres 313 erlaubte allen Menschen des alten Erdkreises, Christen wie Heiden, in Freiheit ihrer Religion zu leben, und gab so den Weg frei, daß das Evangelium Christi von der Welt Besitz ergriff.

Kaum ein Jahrhundert später, um 400, schrieb der große abendländische Kirchenlehrer Augustin in seinen »Bekenntnissen«: *Schöne und wechselnde Formen, leuchtende und anmutige Farben lieben die Augen. Mögen sie nicht meine Seele fesseln; möge die Seele Gott fesseln, der dies gemacht hat, und zwar »sehr gut« (Gen. 1, 31); er selbst ist mein Gut, nicht sie.* Und dann: *Wie Unzähliges, in verschiedenen Künsten und Fertigkeiten, in Gewändern, Schuhen, Gefäßen und mannigfachem Gerät, in Gemälden und allerhand Bildern, und dies den notwendigen und mäßigen Gebrauch und die fromme Bedeutung weit überschreitend, haben die Menschen zum Anreiz der Augen hinzugefügt, indem sie außen dem nachjagen, was sie schaffen, im Innern den verlassen, von dem sie geschaffen sind, und das von sich verbannen, als was sie geschaffen sind. Ich aber, mein Gott und meine Zierde, singe auch hier dir den Lobgesang und opfere dem Lob, der sich für mich geopfert hat. Denn das Schöne, durch die Seelen hinübergeleitet in die kunstfertigen Hände, kommt von jener Schönheit, die über den Seelen ist, wonach meine Seele seufzet Tag und Nacht*[2].

Man hat die ausgehende Antike nicht selten mit unserer eigenen Epoche verglichen. Das mag sich rechtfertigen insofern, als auch heute ein Äon zu Ende zu gehen scheint, eben jenes, das damals seinen Anfang nahm. Es gibt auch viel prinzipiell Verwandtes im Politischen, Gesellschaftlichen und in der Haltung des Einzelnen. Geht man jedoch von der Kunst aus und setzt etwa das, was in Ausstellungen wie der »Dokumenta« in den letzten Jahren zu sehen war, als exemplarisch für die Geisteshaltung unserer Zeit, so scheint ein größerer Gegensatz als der von heute zur Kunst der Spätantike und insbesondere zu den Elfenbeinbildwerken, die hier unser Thema sind, nicht denkbar zu sein. Von einem solchen Standpunkte aus also ist ein Zugang zum inneren Verständnis jener Kunstwerke kaum möglich. Doch scheint sich ein Weg darzubieten gerade in dem, was Augustin und Plotin, was den christlichen und den heidnischen Denker in ihrer Erfahrung der sinnlichen Welt, die immer die Welt der Kunst war und ist, verbindet und – was sie scheidet.

Zur gleichen Zeit etwa, als Augustin die zitierten Sätze schrieb, entstand gegen 400 das
Diptychon der Nicomachi und der Symmachi, wahrscheinlich bei Gelegenheit einer Hochzeit, 1
in der sich Glieder der beiden Familien miteinander verbanden. Die leider stark fragmentierte Tafel der Nicomachi zeigt eine prachtvolle, üppige Frauengestalt, mit frei im Nacken herabfallendem Haar und unbedeckter rechter Brust[3]. Anscheinend ein Wesen göttlichen Charakters, vielleicht eine Personifikation der Eheschließung, ist sie dabei, vom heiligen Feuer des Altars die Hochzeitsfackeln zu entzünden; vielleicht war auch Vesta gemeint, die Göttin des Herdfeuers und der Familie, auch des Staates. Im Hintergrund die fruchtbare Pinie, an der

Zymbeln hängen, ist reich mit Früchten beladen. Auf der Tafel der Symmachi steht eine offenbar irdische Dame mit Efeu im hochgebundenen Haar vor einem Altar mit einem kleinen Holzfeuer, in das sie aus der Acerra Weihrauchkörner streut. Dahinter wartet ein Camillus, ein Opferdiener, mit Spendekrug und Früchteschale. Eine ebenfalls fruchtbeladene Steineiche breitet darüber ihre Zweige aus.

Die beiden Elfenbeinreliefs, insbesondere die Tafel der Nicomachi, gehören zum künstlerisch Vollkommensten, was aus ihrer Entstehungszeit überliefert ist. Sicher sind sie in der gleichen Schnitzerwerkstatt gearbeitet worden. Um so erstaunlicher ist es, daß sie sich in der Grundhaltung ihres Stils so sehr voneinander unterscheiden. Dieser Stil ist nicht originär. Die Tafel der Symmachi weist auf den kaiserlichen Stil der Epoche des Augustus, etwa den der Ara Pacis, zurück, auf die sogenannte Augusteische Renaissance; die der Nicomachi muß gar in der hohen griechischen Klassik des fünften vorchristlichen Jahrhunderts ihr Vorbild gehabt haben. Die Künstler, aus deren Händen die Tafeln hervorgegangen sind, verfügten nicht nur über eine eminente geschmackliche und technische Kultur und über ein aus dieser Kultur resultierendes Vermögen, sich in echte Kunst wirklich einzufühlen, zweifellos hatten sie auch in der großen antiken Tradition, und zwar in einer gewissen Ungebrochenheit, geistig wie technisch ihren Stand.

Nicht anders als die stilistische Situation dieses Kunstwerkes war die geistige der Menschen, für die es angefertigt wurde. Die Nicomachi und die Symmachi gehörten zum heidnischen Hochadel des Römischen Senats. Die große geschichtliche Tradition war es, aus der diese Familien lebten, die ihre menschliche Existenz trug. Man war Kenner der gesamten überkommenen Literatur, Kunst und Philosophie, man pflegte sie und bemühte sich um Reinerhaltung der Texte und des Stils, man diskutierte und man genoß und verehrte sich selbst in der zuchtvollen Beherrschung der kaum überschaubaren Größe des Ererbten. Die Saturnalien des Macrobius geben von dieser Welt ein anschauliches Bild[4]. Auch Nicomachus Flavianus und Aurelius Symmachus treten hier auf. Dieser spricht bei einer Interpretation Virgils die bezeichnenden Worte: *Wir aber wollen nicht das innere Heiligtum des heiligen Gedichts verborgen und unzugänglich lassen, sondern den Eingang zu den geheimen Gedanken aufspüren, das Innere des Tempels erschließen und freigeben zum Kult gebildeter Menschen.* Wie man die schönen Künste pflegte, geheimnisvollen Riten und Tempeln gleich, so pflegte man auch die Götter. Sie waren wirklich und auch nicht wirklich. Nicht zuletzt waren sie allegorische Gestaltträger ursprünglich religiös erfahrener Staatsmächte, wie auch Reflexbilder der Religiosität des in die Gesellschaft eingebundenen einzelnen.

In dem Streit um den Altar der Victoria im Senatssaal in Rom verfaßte im Jahre 384 Aurelius Symmachus im Namen des Senats eine berühmte Schrift an den Kaiser in Mailand, worin um Wiederaufstellung des zwei Jahre vorher beseitigten Altars gebeten und zur Frage des Götterdienstes im Sinne jener Römischen Adelsgruppe grundsätzlich Stellung genommen wird[5]. Gegen Ende des Schreibens führt Symmachus die personifizierte Roma selbst in die Rede ein: *Ihr auserwählten Kaiser, Väter des Vaterlandes, habt Scheu vor meinen Jahren, in die mich frommer gottesdienstlicher Gebrauch geführt hat. … Dieser Götterdienst hat den Erdkreis unter meine Gesetze gebracht, diese heiligen Handlungen haben Hannibal von den Mauern, vom Kapitol die Senonen zurückgeworfen.* Aus der Geschichte also ergibt sich die Existenz der Götter; so heißt es auch an einer früheren Stelle: *Wie die Seelen bei der Geburt den Menschen, so werden den Völkern schicksalbestimmte Schutzgottheiten zugeteilt. Dazu kommt Nutzen und Frommen; das vor allem beweist dem Menschen die Götter.* Gleich darauf aber erscheint es wie eine Abschwächung der Position: *Denn da alles Erkennen im Dunkel befangen ist: woher besser als aus der Überlieferung und den Denkmälern günstigen Geschicks kommt das Wissen um Götter?* Und ganz im Sinne einer unbestimmten Toleranz sagt Roma dann wieder selbst: *Billigerweise hält man für Eines jenes Unbekannte, das alle verehren. Es sind die gleichen Sterne, zu denen wir aufschauen, gemeinsam ist der Himmel, eine und dieselbe Welt hüllt uns ein; welchen Unterschied macht es, mit welcher Denkart jeder die Wahrheit sucht? Auf einem einzigen Weg kann man nicht zu diesem großen Geheimnis gelangen.* Ambrosius, der Bischof von Mailand und Berater des Kaisers, hat dem Symmachus geantwortet. Fast pragmatisch klingen seine Argumente; auch er läßt Roma sprechen: *Nicht auf Tiereingeweiden, sondern auf der Kraft der Krieger beruhen die Triumphmale des Sieges. … Für mich hat Camillus gestritten, der erst, nachdem er die Gallier … vernichtet hatte, die Götterbilder des Kapitols zurückbringen konnte.* Und Roma unterwirft sich der Offenbarung: *Was ihr mit Mutmaßungen sucht, das haben wir von der Weisheit und Wahrheit Gottes selbst vernommen.*

Doch die altrömische Partei gab sich nicht zufrieden[6]. Man verband sich mit dem Usurpator Eugenius, einem früheren Gelehrten und Lehrer der Redekunst, der im Jahre 392 in Gallien zum Kaiser des Westens erhoben worden war, um die heidnische Tradition in Rom und Italien wiederherzustellen. Führer der Aufständigen in Rom war Nicomachus Flavianus. Der Altar der Victoria im Senatssaal wurde wiederhergestellt. Der Wagen der Kybele erschien wieder in den Straßen der Stadt. Das Florafest feierte man mit Schaustellungen nackter Tänzerinnen. Auch der Sühneumgang um Rom wurde abgehalten. Als Kaiser Theodosius mit Heeresmacht heranrückte und es in den Julischen Alpen zu den ersten Kämpfen kam, standen auf den Höhen hinter den Truppen des Eugenius vergoldete Jupiterbilder. Die Hauptschlacht

am Frigidus im Jahre 394 entschied endgültig gegen die heidnische Bewegung. Schon vorher hatte sich Nicomachus Flavianus selbst entleibt, und viele Römische Senatoren traten zum Christentum über.

Mit der heidnischen Existenzform des Römischen Hochadels ging zweifellos ein Schönes zugrunde. Es war das letzte Nachschimmern des klassischen Griechentums, das der Welt die Erfahrung der Schönheit als eines Eigenständigen, Göttlichen gebracht hatte. Genauer gesagt, war es die Schönheit, wie sie sich als ein Lebendiges im menschlichen Leib und in allem, was seiner Wesensstruktur in der Sichtbarkeit ähnlich ist, leibhaft manifestiert. Diese Schönheit ist auch in dem Elfenbeindiptychon der Nicomachi und Symmachi als Nachklang gegenwärtig. Sie erscheint in den beiden weiblichen Gestalten, vor allem in der der Nicomachi-Tafel, indem sie sich aus sich selbst frei und leicht bewegen, und zwar so, daß sie aus ihrer lebendigen Mitte immer neue Bewegungen entlassen zu können scheinen, und daß diese immer als leibhafte vorgestellt werden können. Eine solche Kunst kennt nicht den Raum, den leeren, ungreifbaren als ein Etwas, das sich gestalten ließe; sie kennt daher auch nicht einen Boden als bestimmte Fläche, von der aus, wie in der späteren abendländischen Kunst, ein solcher Raum zu organisieren wäre, dem die körperlichen Erscheinungen als Mittel der Begrenzung dienen[7]. Indessen sind die Gestalten selbst gleichsam Raumgebilde. Ein Lebendiges, Bewegtes, das mit seiner Existenz ja das Räumliche setzt, erscheint in diesem Räumlichen, dem es Gestalt gibt, als verleiblichter »Raum«. Das Prinzip aber, nach dem hier Gestalt wird, ist das des Zusammenklangs aller Teile der Bewegung, der Harmonie im Geistigen, Seelischen und Körperlichen, es ist die lebendige Ordnung, die allein Urquell alles Lebendigen sein kann, der unendlich fruchtbare »Logos«, der sich als Schönheit im schönen Kunstwerk »inkarniert«.

Während das Diptychon der Nicomachi und Symmachi in Rom gearbeitet worden sein muß,
ist fast gleichzeitig mit ihm, gegen oder um 400, das im Schatz der Kathedrale von Monza
2,3 aufbewahrte Diptychon des Stilicho wahrscheinlich aus einer Mailänder Werkstatt hervor-
gegangen. Mailand war damals die kaiserliche Residenz des Westreichs in Italien und erlebte
eine kulturelle Hochblüte unter Kaiser Theodosius I. und dem Bischof und Kirchenlehrer
Ambrosius. Hinsichtlich der Kunst spricht man von einer Theodosianischen Renaissance, die
ihr westliches Zentrum in Mailand hatte. Stilicho, ein Vandale von Geburt, doch römisch
gebildet, war Heermeister für beide Teile des Reichs und erwarb sich große Verdienste um die
Aufrechterhaltung der Reichsmacht in Italien wie in Griechenland. Theodosius gab ihm seine
Tochter Serena zur Gemahlin und bestellte ihn zum Vormund seines jugendlichen Sohnes

Honorius, der im Westreich als Kaiser sein Nachfolger wurde. Im Jahre 400 wurde Stilicho Konsul.

Das Diptychon zeigt Stilicho in der sicheren Haltung des Kriegers, mächtig und frontal dastehend, seine Gestalt in ihrer ganzen Breite darbietend, die Lanze hochgegriffen, den großen Rundschild mit dem Doppelbildnis der Kaiser des Westens und Ostens zur Seite neben sich auf die Erde gesetzt. Seine Gemahlin, die Kaisertochter, erscheint ebenfalls hochaufgerichtet und frontal; und wie der Mann den Arm mit der Lanze, so hält ähnlich die Dame in der Rechten eine Rose empor; in der herabhängenden Linken trägt sie ein Taschentuch. Rechts neben ihr steht ihr und Stilicho's Sohn, der Knabe Eucherius, der im Jahre 395 mit dem Ehrenamt eines tribunus und notarius bekleidet wurde, mit der Rechten redend, in der Linken hält er das Codicillar-Diptychon mit seiner Ernennung.

In der geschmacklichen und technischen Feinheit der Behandlung steht das Diptychon des Reichsfeldherrn dem der Römischen Adelsfamilien nicht nach. Auch die klassische Tradition ist in der Formung der Teile lebendig und ohne sie der Stil des Ganzen nicht denkbar. Und dennoch ist die geistige Grundlage des Stils und deren Tradition eine völlig andere; und somit ist auch das Ganze Ausdruck einer durchaus anderen Geistigkeit.

Um die menschliche Gestalt als Trägerin lebendiger Bewegung und diese als harmonische, schöne im Kunstwerk in Erscheinung treten zu lassen, ist es notwendig, daß sie sich für den Betrachter gewissermaßen von mehreren Seiten gleichzeitig präsentiert, also nicht genau frontal und auch nicht genau im Profil, sondern möglichst in Schrägansicht, wobei die Bewegtheit der Glieder nach allen Seiten hin sichtbar werden kann. So ist es bei dem Römischen Diptychon der Fall, nicht nur bei der Tafel der Nicomachi, sondern selbst bei der weiblichen Profilfigur der Symmachi-Tafel, in der Stellung des Spielbeins, bei der Wiedergabe der Brust usw. Demgegenüber präsentieren sich die Gestalten des Stilicho-Diptychons in ihrer Frontalität eben nicht von mehreren Seiten gleichzeitig und somit auch anscheinend nicht vornehmlich als Träger lebendiger, in betonter Harmonie sich entfaltender Bewegung. Trotzdem kann nichts weniger gesagt werden, als daß sie nicht Träger von Bewegung, daß sie unbewegt, ja starr seien. Und ebenso unzutreffend wäre es, wenn man sie wegen ihrer Frontalität als bloße Flächengebilde auffaßte, für unplastisch und damit für »unräumlich« hielte. Auch sie sind greifbar gewordene Bewegung in der Gestalt eines Räumlichen, sind verleiblichter »Raum«. Das Prinzip freilich, das hier dem Räumlichen Gestalt gegeben hat, enthält zwar auch das der lebendigen Ordnung, den »Logos«, doch manifestiert sich dieser nicht so sehr als sichtbar gewordenes Prinzip der Harmonie, als Schönheit. Vielmehr hat es

den Anschein, als ob eine Urkraft am Werke sei, das Urprinzip der Bewegung, eine »geballte« Kraft, die nach dem Prinzip der Ordnung bald die eine, bald die andere Bewegung machtvoll aus sich entläßt: als Manifestation von Teilen aus der Fülle jener Ordnung, als Träger gesteigerten Ausdrucks, als Expression.

In diesem Sinne ist auch die betonte Flächigkeit der Figuren zu verstehen, die nach ihrer großformigen Anlage, im Vergleich zu den eleganten Gestalten des Römischen Diptychons, eine viel stärkere Rundheit erwarten ließen. Die flächige Form gibt dem darauffallenden Lichte eine größere Möglichkeit, es zu reflektieren, sie erhält von dem Lichte mehr Glanz und scheint selbst den Glanz des Lichtes auszustrahlen. Durch seine Flächigkeit also wird das Stilicho-Diptychon zum Ausdrucksträger von Licht, von Glanz. Dieser Glanz, wie die stilistische Grundhaltung des Diptychons überhaupt, ist expressive Darstellung einer besonderen Geistigkeit der Epoche, die es repräsentiert.

Nur die Menschen der griechisch-römischen Antike bis zu einem gewissen Grade und die unserer späteren abendländischen Kultur haben sich bemüht, der realen oder als real erfahrenen Welt in der Kunst eine eigene, in sich mehr oder weniger vollständige Kunstwelt gegenüberzustellen und in ihr als in einer quasi-wirklichen zu wohnen. Für alle anderen Kulturen, vor allem die sogenannten primitiven und die Frühkulturen, ist das Kunstwerk etwas, das selbst wirklich ist wie diese reale Welt, das ihr unmittelbar Ausdruck gibt, das zu ihr hinzukommt, und das sie »schmückt«. Es ist hier in einem wesentlichen Bezuge seines Daseins und seiner Erscheinungsform »Ornament«. In der Schönheitlichkeit des Diptychons der
1 Nichomachi und Symmachi reflektiert sich noch jene »Vollständigkeit« einer Kunstwelt, die
2,3 in der griechischen Klassik begründet worden war. Das Stilicho-Diptychon hingegen hat in seiner Expressivität den Charakter des Zeichenhaften, des Monuments, und hierin auch den des »Ornaments«, es ist monumental und ornamental.

Die Wurzeln für dieses Wesenselement der Erscheinung des Stilicho-Diptychons liegen nicht im engeren klassischen Raum, sie liegen in der Kunst des Orients, schon in vorchristlicher Zeit wie in der Spätantike, in Vorderasien, Persien, Syrien und nicht zuletzt in Ägypten. In der Epoche des sogenannten Hellenismus, beginnend mit der Welteroberung Alexanders des Großen, hatte das Griechentum vom Osten Besitz ergriffen und sich griechischer Geist mit dem des Ostens vermischt; und wie ein entfesselter Strom drang östliches Wesen in den Westen zurück, um dann das römische Weltreich, hier vermischt auch mit römischem Geist, in seinen Fundamenten zu durchsetzen. In dieser Situation gründen der Stil des Stilicho-

Diptychons wie die spätantike Kunst überhaupt in ihrem Wandlungsgange und in ihrer Kulmination.

Nach dem die Tiefen ihrer Menschlichkeit offenbar erschütternden und verwandelnden Ereignis des Pfingstfestes in Jerusalem begaben sich die Jünger Christi daran, dem Auftrag ihres Meisters zu folgen: »Gehet hin und lehret alle Völker!« (Matth. 28, 19). Wie historisch feststeht oder legendarisch überliefert ist, kamen die Apostel und ihre Schüler bis an die Grenzen des alten Erdkreises, nach Indien, Spanien, Afrika, auch nach Gallien und an den Rhein. Allein den spätberufenen Paulus, den »Lehrer der Heiden«, führten seine Reisen mehrmals zu den Brennpunkten der damaligen Welt, in Syrien, Asien, Griechenland, wohl auch nach Spanien. Sein Ende fand er in Rom. Auch Petrus, der »Fels«, das Haupt der Apostel, war in Rom, in »Babylon«, wie er es nennt, und der erste Bischof der Christengemeinde der Stadt, des Hauptes der alten Welt. Unter Kaiser Nero erlitten die beiden »Fürsten der Apostel« hier ihr Martyrium. Schon gegen Ende des ersten Jahrhunderts war das Gebiet um das östliche Mittelmeer und die Ägäis mit Gemeinden dicht besetzt. Am Ende des dritten Jahrhunderts gab es kaum eine Stelle im weiten Römerreich und über es hinaus, von Armenien bis Spanien, von Afrika bis Britannien, wo nicht Christen zu finden waren. Die stärksten Sammelpunkte freilich lagen im Osten, in Asien und Afrika.

Das Evangelium, das die Jünger Christi verkündeten, war das von dem lebendigen, persönlichen Gott, der alle Wesen und Dinge außer ihm aus dem Nichts erschaffen hat und den Menschen nach seinem eigenen Bilde; er ist der Vater aller Menschen und hat alle dazu berufen, sein glückseliges, herrscherliches und schöpferisches Leben in Ewigkeit mit ihm zu teilen. Der Mensch, in selbstischer Auflehnung gegen den Ursprung seiner Existenz, hatte sich in dieser seiner Ursünde von der Quelle seines Lebens getrennt, die Ordnung der Natur gestört, sich mit ihr unter das Gesetz des Todes gegeben und so sich der Erfüllung seines Wesens im ewigen Leben benommen. Gott aber, der die schöpferische Liebe ist, erbarmte sich seines Geschöpfes. Er wurde Mensch, hob den Tod auf, indem er selbst durch ihn hindurchging, und, indem der Gottmensch einging in seine ewige Herrlichkeit, bereitete er allen Menschen den Weg zur Vereinigung mit ihm in dieser seiner Herrlichkeit und damit zu ihrer Vollendung und Überhöhung im Einssein mit Gott im ewigen Leben.

Gott also war Mensch geworden, der Sohn des Vaters; er war vom Himmel, aus der Ewigkeit, herabgestiegen und als Mensch erschienen in Jesus von Nazareth, einem Juden, der aus dem königlichen Geschlechte Davids stammte. Sein Volk erwartete den Messias, den Christus,

den die Propheten vorherverkündet hatten; er sollte das Reich Israel wiederherstellen, auf daß es als Reich Gottes über die Völker der Erde herrsche. Und Jesus starb den schmählichsten Tod am Kreuze. Doch er erhob sich von den Toten und kehrte zum Vater in die Ewigkeit zurück. Er hatte ein neues Israel, ein ewiges Gottesreich gegründet, das beim Vater, im Jenseits, und hier auf der Erde ist, wo es heranwächst, indem sich der Mensch in ihm zu bewähren hat. Und es wird offenbar werden als ein neuer Himmel und eine neue Erde am Ende dieser jetzigen Welt, wenn der Gottmensch wiederkommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten.

Den Angelpunkt des Evangeliums bezeichnet Paulus (1. Kor. 15, 14–19) in den berühmten Sätzen: *Ist aber Christus nicht auferstanden, dann ist unsere Predigt nichtig und nichtig auch euer Glaube … Wenn wir nur für dieses Leben auf Christus hoffen dürfen, dann sind wir die Beklagenswertesten unter allen Menschen.* Also, nicht diese Welt, in der wir leben, kann irgendeine Erfüllung des menschlichen Daseins bringen. Sie ist auch keineswegs die ganze Welt. Nicht, daß sie wertlos, daß sie ein Nichts wäre. Durchaus nicht! Hier »fällt kein Sperling vom Dach ohne den Willen des Vaters«, der ihn geschaffen hat, ja selbst »die Haare auf den Häuptern« der Menschen sind »alle gezählt«. Und keine Tat, kein Gedanke des Menschen ist umsonst; von »jedem unnützen Wort« wird er »Rechenschaft geben« müssen. Und der Leib, in dem er lebt und schafft, ist so kostbar, daß Gott selbst sich mit ihm vereint und ihn als Gottmensch mit in die Ewigkeit hinübergenommen hat. Doch dieser ewige Leib ist ein »verwandelter«; er ist nicht auch ein Leib neben dem irdischen, er ist der vollkommene, der eigentliche Leib, die Vollendung alles Leiblichen. Und mit dem Leibe des Gottmenschen werden sich die Leiber aller Menschen, die mit ihm eins und Bürger seines Reiches sind, vollenden, wenn die ganze Schöpfung sich vollendet in diesem Reiche, in dem »Gott alles in allem« sein wird.

Diese Lehre war fundamental neu. Nie vorher hatte der Mensch und alles, was er war und was ihn umgab, ein solches Wertgewicht gehabt. Er steht nun unmittelbar zu Gott, seinem Schöpfer, als Person zu Person; und Gott, der die Liebe ist, durchdringt durch ihn und er mit Gott alle Bereiche des Daseins, so daß nichts ausfällt, nicht das Kleinste und Erbärmlichste, nicht Leid, nicht Schmach, ja der Tod erhält einen Adel, der ihn den edelsten Gütern des Lebens nicht nachzustellen scheint. All dies ist unendlich kostbar, denn es ist Geschöpf Gottes. – Und hier geschieht der existenzielle Sprung: Es gibt keinen Vergleich zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem Geschaffenen und dem Ungeschaffenen, zwischen den menschlichen Dingen und Gott. Jene sind nicht »weniger kostbar« als Gott, sie sind nichts, durchaus nichts, und sie sind alles: durch Gott und in Gott und im Reiche seiner Herrlichkeit, wo alles Geschaffene erst das sein wird, was – es ist.

Von dieser Position aus war das Christentum grundsätzlich offen für die verschiedensten Gestaltcharaktere der Welt, in die es eintrat, denn sie waren ja von Gott geschaffen. Und die Welt war vorbereitet. Sie war es schon durch »das Gesetz und die Propheten« der Juden, des »auserwählten Volkes Gottes«; und die Kernlehren seiner Religion waren durch die jüdische Diaspora, nicht zuletzt von Alexandrien aus, wo schon in vorchristlicher Zeit das Alte Testament ins Griechische übersetzt worden war und zu Beginn des ersten christlichen Jahrhunderts der hellenistisch-jüdische Philosoph Philon lehrte, auch in die heidnische Geisteswelt eingedrungen. Hier hatte schon ein halbes Jahrtausend vorher das Griechentum den »Logos« als Ordner der Welt entdeckt, und vor allem Platon, mit Sokrates der größte vorchristliche Wahrheitssucher, hatte den Einen überweltlichen Gott und die ewige Verantwortlichkeit des Menschen erfahren. Die Stoa besonders bot Weisheit im menschlichen Verhalten, und auch die Gnosis des Ostens bereitete den Weg zu wesenhafter Erfahrens- und Erkenntnisweise. So konnte der erste christliche Philosoph Justin der Märtyrer um die Mitte des zweiten Jahrhunderts aussagen: *Ist Christus das Wort Gottes selbst, so war er von Ewigkeit, so war der Logos ewig; so war der jüdische Gottesbegriff die absolute Vernunft, von der auch die griechische Weisheit herkam, so waren Heraklit und Sokrates Christen*[8]. Und Klemens von Alexandrien, hier das Haupt der hervorragendsten christlichen Katechetenschule seiner Zeit, schrieb um die Wende zum dritten Jahrhundert: *Die griechische Philosophie erzog das griechische Volk für Christus wie das Gesetz die Hebräer. Also bereitete die Philosophie vor, indem sie demjenigen, der von Christus erleuchtet wird, den Weg bahnt. Sie ist Erzieherin auf Christus hin*[9]. Mit dem Blick auf alle wahre Weisheit der Welt schreibt schließlich derselbe christliche Lehrer: *Und die Vereinigung der vielen Stimmen entsteht aus den getrennten und zerteilten Stimmen, und indem sie die göttliche Harmonie empfangen, entsteht ein einziger Wohlklang, der dem Chorführer und Meister, dem Logos, folgt. Und sie kommt durch die Wahrheit zur Ruhe und ruft »Abba, lieber Vater« (Röm. 8, 15). Gott aber freut sich über diese Stimme der Wahrheit und erntet sie als eine erste Frucht von seinen Kindern*[10].

Richtet man nun den Blick auf die Kunst, so war die Situation hier im Grunde die gleiche.
Wir sahen bereits am Diptychon der Nicomachi und Symmachi den Nachklang der für die 1
ganze Menschheitsgeschichte so bedeutsamen, ursprunghaft griechischen Erfahrung der Schönheit. Sie entsprach der Entdeckung des »Logos«, und auch sie war Vorbereitung, ja Voraussetzung für den Eintritt des Christentums als Botschaft vom menschgewordenen, anschaubaren Logos in die Welt.

Diese griechische Erfahrung der Schönheit war auch zutiefst die, die in den Sätzen des Plotin zum Ausdruck kommt, mit denen wir oben begonnen haben. Ja, sie muß für den vorchristlichen Menschen von einer solchen Gewalt gewesen sein, daß er ihr nicht anders begegnen konnte, als sich an die Leibhaftigkeit ihrer Erscheinung zu verlieren und in ihr sich zu verschließen. Oder aber er versuchte den Sprung über diese Leibhaftigkeit hinaus, wobei er sie in ihrem Eigenwert notwendig herabsetzen, ja verneinen, vor ihr »fliehen« mußte; und doch konnte er ihrer als des unaufhebbaren Ausganges seiner Schönheitserfahrung nicht entbehren. So verhielt es sich, scheint es, bei Plotin. Es wird von ihm berichtet, daß er sich geschämt habe, einen Leib zu besitzen.
Auch Augustin, den wir im Gegenüber zu Plotin am Anfang zitierten, war ein antiker Mensch und kannte jene leibhafte Erfahrung der Schönheit. Auch er wollte nicht, daß er sich an sie verliere, daß sie ihn »fesselte«. Aber alle Dinge, auch die leibhaft schönen, sind von Gott gemacht, und also sind sie »sehr gut« (Gen. 1,31). Und so begegnet Augustin in allen schönen Dingen, auch in den vom Menschen gemachten Dingen der Kunst, der Schönheit dessen, der alles geschaffen hat. Und sie werden ihm zum Anlaß, diese ewige Schönheit, die Gott ist, und die durch die Dinge zu ihm spricht, mehr zu lieben als alle Dinge und »Lob zu opfern dem, der sich« für ihn »geopfert hat«. Der christliche Augustin also durfte vor dem Leibhaften nicht »fliehen«, denn in ihm hatte sich ja jener Logos für ihn geopfert, der die ewige Schönheit ist und jenen menschlichen Leib angenommen hatte, der sich in der Herrlichkeit dieser Schönheit schon vollendet hat und mit dem sich alles Leibhafte in Ewigkeit vollenden wird. An anderer Stelle sagt Augustin ausdrücklich: *Auch Haltung und Bewegung des Leibes zählen, wenn sie schön und harmonisch sind, zu den Urgütern der Natur; . . .*[11].

Die von Plotin vertretene Geistigkeit, die mit ihrer Grundhaltung aus der Tradition Platons kommt, hatte damals schon, in der Epoche der späten griechischen Klassik, den Zerstörungskeim in den Boden der Kunst gelegt, also zur gleichen Zeit, als die Kunst, wie oben schon angedeutet, zu einem eigenen, in sich zentrierten, quasi-wirklichen Lebensraum des Menschen zu werden begann. In der Spätantike, zumal mit dem Eindringen der leibfeindlichen Tendenzen der Gnosis des Ostens, der auch der Neuplatonismus Plotins verpflichtet war, beschleunigte sich der Prozeß der inneren Auflösung jener eigenständigen Kunstwelt. Das
1 Diptychon der Nicomachi und Symmachi ist ein später Reflex jener Welt als charakteristischer Niederschlag eines künstlerischen, philosophischen und auch – so darf man wohl sagen – religiösen Ästhetizismus.

Also auch in dieser grundlegenden Voraussetzung des Bereiches der Kunst war dem Christentum der Weg bereitet. Die in sich selbst zusammenbrechende Kunstwelt der heidnischen Antike gab den Raum frei, daß die wirkliche Welt in das Blickfeld des neuen, christlichen Menschen treten konnte. Diese wirkliche Welt war in allen ihren Erscheinungen, im Leben des einzelnen, im Gesellschaftlichen, Politischen, in ihrer Geschichte und selbst in den aus der Religiosität des überwundenen heidnischen Äons überkommenen Göttergestalten Hinweis auf ihren Schöpfer, der, wie es bei Paulus (Hebr. 1, 1–2) heißt, *vielfach und auf mancherlei Weise früher durch die Propheten zu den Vätern geredet hat und zuletzt in diesen Tagen zu uns durch den Sohn, den Er zum Erben des Weltalls eingesetzt und durch den Er auch die Welt erschaffen hat.* Durch den Sohn also hat Gott sich in der von ihm erschaffenen Welt geoffenbart, und von seiner Offenbarung her spricht er durch alle jene Dinge; sie sind gleichsam Symbole, die ganze Welt ist ein lebendiges Symbol, das Gott zwischen sich und dem Menschen gesetzt hat, durch das er spricht und das er ständig mit dem Menschen neu wirkt, indem er in seiner Schöpfung von ihm erkannt und verherrlicht wird[12].

Auch diese Symbolschau der Welt, wie wir sie nennen möchten, war in der sich auflösenden heidnischen Kunstwelt vorbereitet, denn die gestalthafte Repräsentanz der religiösen Urerfahrungen, durch die sie gezeugt worden war, die Gestaltenwelt der Götter, hatte längst – jedenfalls bei den Gebildeten – sich angeschickt, eine Welt von mythologischen Allegorien, von sinnlich-geistigen Gestaltverdichtungen der Kräfte und Elemente der Natur und der Gesellschaft, von zwischenmenschlichen Natur- und Staats-»Symbolen« zu werden[13].

In jener wirklichen Welt des Christentums nun hatte die Kunst naturgemäß keinen zentralen Platz, sie »kam hinzu«, wie wir es oben in Hinsicht auf das Stilicho-Diptychon zu formulieren 2,3
versuchten, sie erhielt betont den Charakter des Schmückenden, des »Ornaments«. Und wie jene wirkliche Welt eine Symbolwelt war, so erhielt auch das Kunstwerk, das ihr ja Ausdruck gibt, den Sinn und das Gepräge des Symbols. Und an der Wirklichkeit dieser Welt als Symbol partizipierte auch das Kunstwerk in seiner Realität als Träger dessen, was durch es als Symbol zur Erscheinung kommt. Diese Symbolwelt freilich war wirklich, von eminenter Wirklichkeit, und doch war sie nicht die »ganze« Welt, die wirkliche Welt schlechthin, in der sie sich erst vollenden wird, die aber in ihr grundgelegt und schon hier gegenwärtig und anschaubar ist, aber eben als Symbol. Und allein jene »ganze«, schlechthin wirkliche Welt ist in ihrer »Ganzheit«, in der Vollendung des Prinzips der Harmonie in ihr, auch vollkommen schön, erfüllt von der Schönheit schlechthin. Kein Kunstwerk vermag diese Schönheit zu fassen. So wird das Kunstwerk auch zum Hinweis auf die Unfaßbarkeit dieser Schönheit im gesteigerten

Ausdruck seiner Gestalt, seiner Expressivität, als Zeichen, als Monument; es wird zum Symbol der Unfaßbarkeit dieser Schönheit und zugleich ihrer selbst, an der es ja als Symbol jener vollkommenen, harmonischen, jener »ganzen« Welt auch selbst als ein »Ganzes« teilhat. – Im Stil des Stilicho-Diptychons hat eine solche Grundeinstellung zur Kunst, wie uns scheint, Niederschlag gefunden. Das »Material« des Stils gab, wie schon gesagt, neben der klassischen Tradition der Orient.

Das älteste christliche Denkmal der Elfenbeinplastik, das sich erhalten hat, ist die sogenannte
4–8 Lipsanothek von Brescia. Sie wird bald nach der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Die in ihrem Bildschmuck ausgesprochenen Gedanken sind von einer solchen sakralen Würde, daß die Kassette von Anfang an für einen sakralen Zweck, wahrscheinlich als Reliquienschrein, bestimmt gewesen sein muß.

Das Elfenbein als Werkstoff für Gefäße, Geräte und für Diptychen, wie wir sie schon besprochen haben, war kostbar fast wie Silber und Gold. Besiegte Barbaren hatten es als Tribut zu liefern. Leiber von Göttern wie der des Olympischen Zeus und der Athena Parthenos waren aus Elfenbein gebildet; auch der des Bräutigams im Hohen Lied erschien dem Sänger wie Elfenbein. Sein edler Glanz und seine sanfte Härte gaben ihm im Mittelalter den Symbolcharakter der Reinheit und Keuschheit, insbesondere des jungfräulichen Leibes Mariens. Meist waren die Elfenbeinbildwerke farbig gefaßt und vergoldet. Auch an der Lipsanothek sind Spuren von Fassung vorhanden.

Auf der Vorderseite des Schreins in der Mitte des Hauptfeldes erscheint der auferstandene Christus den Aposteln; er *erschließt ihnen den Sinn für das Verständnis der Schriften* (Luk. 24, 45) und gibt ihnen den Befehl: *Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium allen Geschöpfen* (Mark. 16,15). Links davon offenbart sich der Auferstandene der Maria Magdalena, die er, da sie ihn zu berühren sucht, zurückweist: *Berühre Mich nicht . . . Gehe aber hin zu Meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu Meinem Vater und eurem Vater, zu Meinem Gott und eurem Gott* (Joh. 20,17). Rechts neben dem Mittelbild ist Christus der, der *bei den Seinen bleibt alle Tage bis ans Ende der Welt* (Matth. 28,20), und zwar als *die Tür zu den Schafen* und als *der gute Hirte, der sein Leben gibt für seine Schafe, (der Mietling aber . . . sieht den Wolf kommen, verläßt die Schafe und flieht . . .)*, und der auch die Heiden berufen hat, denn *er hat noch andere Schafe . . .*, *sie werden seine Stimme hören, und es wird ein Schafstall und ein Hirte sein* (Joh. 10, 7–16). In den Schmalstreifen über und unter dem Hauptfeld weisen vorbildliche Begebenheiten des Alten Testaments auf das Erlösungswerk Christi hin. Von

Jonas, der im oberen Streifen von dem Seeungeheuer verschlungen und wieder ausgespien wird, hat Christus selbst zu den Juden gesagt: *Aber es wird ihnen kein anderes Zeichen gegeben werden als das Zeichen des Propheten Jonas* (Matth. 12, 39–40). Gemeint waren sein Tod und seine Auferstehung. Im unteren Schmalstreifen wird Susanna von den beiden Ältesten bedrängt und, nach deren falschem Zeugnis, durch den Freispruch Daniels vom Tode gerettet; daneben bleibt Daniel von den Löwen unversehrt. In den seitlichen Feldern auf den Pfosten des Schreins wird der Sinn dieser Darstellungen noch einmal durch Embleme erläutert. Links der Fisch erinnert an Christus und das Gedächtnis seines Leidens und Triumphes, das er hinterlassen hat, an die heilige Speise der Eucharistie, den *Fisch von der Quelle, den überaus großen und reinen, den eine reine Jungfrau gefangen* hat[14], auch an Christus, der selbst *Fischer der Menschen ist, die gerettet werden aus dem Meere der Bosheit, der heilige Fische aus feindlicher Woge zum süßen Leben heraufzieht*[15]. Auf dem rechten Pfosten, neben dem Bild mit dem Guten Hirten und den Schafen, die der Mietling im Stiche läßt, weist der Hahn, ebenfalls Sinnbild Christi, auf die Buße hin, insbesondere die des Petrus, und auf das Erwachen zu neuem Leben, wie es in dem Hymnus des Ambrosius »Beim Hahnenschrei« heißt: *Er weckt den hellen Morgenstern, . . . und aller irren Geister Chor verläßt des frevlen Treibens Pfad . . ., bei seinem Schrei der Kirche Fels wäscht seine Schuld in Tränen ab . . . Sein Ruf bringt neue Zuversicht, Genesung flößt er Kranken ein, . . .*[16].

Der Gedanke der Errettung vom Tode und der Auferstehung findet dann in den Bildthemen
der Seiten des Schreins seine Fortsetzung. Es sind Wunder Christi, die hier wie überhaupt 6
nicht nur als Machterweise aufzufassen sind, sondern vor allem als Zeichen der Bekräftigung und der Deutung seiner Lehre und seiner Sendung. Links erweckt er die Tochter des Synagogenvorstehers Jairus vom Tode (Luk. 8, 51–50). Auf der rechten Schreinseite geschieht zunächst die Heilung des Blindgeborenen (Joh. 9, 1–7); sie steht für den Übergang von der Finsternis zum Lichte, also in Übertragung auch vom Tode zum Leben; und bei der im anschließenden Bilde dargestellten Auferweckung des Lazarus hatte Christus gesagt: *Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an Mich glaubt, wird leben, auch wenn er gestorben ist; und jeder, der im Glauben an Mich lebt, wird nicht sterben in Ewigkeit* (Joh. 11, 1–44). Der Weg indessen, den Christus gehen mußte, um den Menschen dieses ewige Leben zu erwerben,
ist angedeutet in den Bildern auf dem Deckel des Schreins, in den Leidensszenen seiner 8
Gefangennahme, seiner Verleugnung durch Petrus und seiner Verurteilung durch die Vorsteher seines Volkes und durch den Heiden Pilatus.

Die Rückseite des Schreines schließlich bringt gleichsam die Erfüllung des in den Bildern 7

der Vorderseite schon grundgelegten Gedankens des Reiches Christi, der Kirche, in der als in einem neuen Israel sich das alte Israel vollendet; wobei zwangsläufig der Gedanke des Gerichtes in den Vordergrund tritt. Den größten Teil des Hauptfeldes nimmt die Schilderung des Begebnisses ein, bei dem Petrus, der »Fels«, Gericht hält, indem er Ananias und Saphira bestraft, die, da sie »den Heiligen Geist belügen« wollten, auf sein Wort hin tot niederfielen (Ap. Gsch. 5, 1–11). Links davon erscheint Christus in der Verklärung, über einer »lichten Wolke«, im Gespräch mit den Propheten des Alten Bundes Moses und Elias, während die Hand Gottes, des Vaters, neben seinem Haupte auf »die Stimme« hindeutet: *Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe. Auf ihn sollt ihr hören!* (Matth. 17, 1–8). Das Alte und das Neue Testament also gehören zusammen, und Petrus, der neben dem Bild des verklärten Christus thront, ist dessen Stellvertreter und hat die Macht auch zu strafen, also des »Bindens und des Lösens« (Matth. 16, 13–19). Im unteren Schmalstreifen der Schreinrückwand wird von der ägyptischen Prinzessin das Kind Moses aufgefunden, und Moses erschlägt »durch das Aussprechen des Namens Gottes« den Ägypter, den Repräsentanten des Bösen. Wie Moses Führer der Israeliten, des alten Gottesvolkes, war, so ist Petrus Führer de neuen Gottesvolkes, der Kirche. Das Bild neben den Mosesszenen stellt wohl das Wachtelmahl der Israeliten in der Wüste dar als Vorbild der Eucharistie. Im oberen Schmalstreifen zeigt das kleine Bildchen links, über der Verklärung Christi, Susanna im Dankgebet für ihr Errettung. In dem entsprechenden Bildchen rechts, über der Bestrafung des Ananias, töte Daniel den Drachen. Und in dem Bilde der Mitte des Streifens ruht Jonas in der Kürbislaub als Sinnbild der ewigen »Erquickung, des Lichtes und des Friedens«. Von den Emblemen a den Pfosten des Schreins ist das linke, neben der Erscheinung der Kirche des Neuen un Alten Bundes in Christi Verklärung, der Turm der Kirche. Rechts, neben der Bestrafun des Ananias, weist der erhängte Judas auf die ewige Verdammnis hin. In die gleiche Ordnung wie wir sie bisher aufzeigen konnten, sind auch die übrigen Bilder des Schreins hinein gestellt. Die Bekrönung des Ganzen bildet am Deckelrand ein Fries von Rundschilden m dem Brustbild Christi vorn in der Mitte, begleitet von den Brustbildern der zwölf Apost rechts und links von ihm und an den Schreinseiten und, an der Rückseite, wohl der vi Evangelisten, vielleicht auch von vier Propheten; es sind die, von denen es heißt: *Es richte die Heiligen die Heiden und herrschen über die Völker, und der Herr, ihr Gott, wird herrschen Ewigkeit* (Ps. 31, 1).

In dieser geschlossenen Gedanken- und Symbolwelt des Bildschmucks der Lipsanothek v Brescia ist schon das Grundprinzip zur Durchführung gebracht, das auch alle spätere chris

liche Kunst im Osten und Westen in der Wahl und Ordnung ihrer Bilder bestimmt. Selbst eine Symbolik der Zahlen ist in der Verteilung der Bilder zu beobachten. Der kleine spätantike Elfenbeinschrein enthält also schon in nuce das Bildprinzip der mittelalterlichen Kathedrale. Das muß nicht Wunder nehmen, denn nichts tritt im Verlaufe eines geschichtlichen Äons oder einer Epoche in Erscheinung, was nicht schon in deren Ursprung gezeugt wäre; ja es ist in diesem Ursprung gewöhnlich in der Fülle da, während es sich später zu spezialisieren und zu schematisieren pflegt. Die ganze kirchliche Liturgie ist in ihren Aussagen und Handlungen heute noch von den ersten Zeiten her durch jenes Prinzip der symbolischen Entsprechung, der Analogie, der Allegorie und der Typologie geprägt. Christus selbst bediente sich seiner, als er, wie oben erwähnt, auf das »Zeichen des Jonas« hinwies; zu schweigen von den Gleichnissen, die seine Lehrweise beherrschen. Die Briefe des Apostels Paulus sind erfüllt von Geschichts- und Bildaspekten dieser Art, wie in dem bekannten Beispiel, wo er sich zur Begründung der christlichen Freiheit auf den Gegensatz zwischen Sara und Agar beruft: *Doch was sagt die Schrift: »Verstoße die Magd und ihren Sohn; denn der Sohn der Magd soll nicht Erbe sein mit dem Sohne der Freien.« So sind wir also, meine Brüder, nicht Kinder der Magd, sondern der Freien* (Gal. 4, 21–31). Und das erste große und größte christliche Geschichtswerk, der »Gottesstaat« des Augustin, beruht in seiner Konzeption und seiner Gestalt durchaus auf diesem Prinzip, ohne das übrigens Gestalt im letzten auch gar nicht möglich ist.

Freilich ist die geschilderte Gestalt der Bildanlage der Lipsanothek zunächst eine geistige. Doch sie bestimmte, da sie ernst genommen wurde, auch die sinnliche Gestalt des Kunstwerkes. So konzentriert sich aller Ausdruck in den Figuren und Gegenständen, soweit diese in dem, was sie bedeuten und tun, mit Namen genannt werden können, worin sie eben Träger jener geistigen Gestalt sind. Räumliche Beziehungen etwa zwischen Körpern oder irgendwelche stärker differenzierte körperliche und seelische Funktionen konnten gar nicht, oder nicht vordringlich interessieren, sie lagen außerhalb des eigentlichen Themas. Ja auch eine betont expressive Darstellungsweise hätte die Klarheit der Aussage nur stören können. So halten und bewegen sich die Figuren an der Lipsanothek in zuchtvoller Gelassenheit. Die Elemente ihres Stils entstammen der griechischen Klassik und dem Hellenismus, doch bei sparsamster Anwendung eigenständiger sinnlicher Wirkmittel. Die Figuren sind sozusagen zuerst Zeichen, die etwas aussagen über die Sache, der sie dienen; ihr künstlerischer Habitus ist betont sachlich.

Diese sachliche Haltung im Künstlerischen, die hier von der christlichen Symbolschau in

Dienst genommen ist, war in ihrer Grundlage, ähnlich der andersartigen, orientalischen des Stilicho-Diptychons, ebenfalls längst gegeben, als das Christentum sich durchsetzte. Was den sinnlichen Ausdruckscharakter, insbesondere bei der Wiedergabe des menschlichen Leibes kennzeichnet, ist, daß dieser trotz des griechischen Ursprungs der Grundformen nicht eigentlich leibhaft wirkt. Dafür sind die Figuren untereinander und in ihren Teilen sich allzu ähnlich, zu sehr in lineare und flächige Schemata gebracht. Man wollte also nicht vornehmlich das Körperliche, auch nicht das Räumliche im Sinne des verleiblichten »Raumes«, oder gar einen illusionistischen Raum; vielmehr scheint es so zu sein, daß die plastischen Bilder des Schreins unmittelbar auf den wirklichen Raum Bezug nehmen, den die bebilderten Schreinwände »begrenzen«, daß sie im wortwörtlichen Sinne zu dem wirklichen Raume »hinzukommen«. Bei diesem also, nicht bei den plastischen Bildern, liegt der Akzent. Die Bilder aber umstellen gleichsam den Raum, sie sind so materiell-real, wie dies auch der Raum in seiner materiellen Ungreifbarkeit ist. Freilich sind sie auch Realitätsträger von Symbolen in einer real als Symbol erfahrenen Welt. Doch zunächst ist ihr Verhältnis zur Welt außer ihnen ein materielles, sie »kommen« zum wirklichen Raum »hinzu«, ähnlich wie die Teile und Glieder eines Architekturwerkes, durch die ein wirklicher architektonischer Raum gebildet wird. Und dann erst weisen sie auf das hin, was sie aussagen sollen, dienen sie als Symbolträger ihrer Sache.

Dieses Verhältnis des Bildwerkes zur materiellen Welt ist spezifisch römisch. Bei den Griechen steht das Bildwerk mitten im Raum; auch der Tempel ist Bildwerk. Die Römer hingegen schufen ihre großen architektonischen Räume, ihre Basiliken, Thermen, ihre riesigen Theater und Arenen mit hochgeführten Wänden, die aus dem wirklichen Raum gleichsam ein Stück Kunstraum ausschneiden. Diese Räume sind Voraussetzung für die spätere, raumbestimmte abendländische Architektur, doch sie sind nicht durchorganisiert und fixiert in deren Sinne; es sind »schwimmende« Räume, die wie etwa der Kugelraum des Pantheon in Rom sich nach allen Seiten hin ausdehnen und wieder zusammenziehen zu können scheinen, die gewissermaßen leibhaft atmen. Aber der Raum ist eben von Haus aus nicht leibhaft; er ist in Wirklichkeit leer, ein »Nichts«, und er steht in Analogie zum Geistigen, zum Spirituellen. Und von hier aus erhält dann auch das Bildwerk, das »hinzukommt«, seinen Charakter. Zunächst hat es dem »Nichts« des leeren Raumes ein Materiell-Reales entgegenzusetzen, und innerhalb dessen, was es künstlerisch ist, tendiert es notwendig zum Sachlich-Realen und zur Spiritualität. – Aus der damit gegebenen Situation scheint sich uns die stilistische Grundhaltung der Figuren an der Lipsanothek zu erklären, die also jedenfalls dem Kunstkreis des

Westens, wenn nicht dem stadtrömischen Kunstkreis angehören muß. Entsprechend der
sachlichen Darstellung einer alles Individuelle übergreifenden Symbolgestalt sind die Ge-
sichter wie die Gebärden der Figuren und alle Formen betont typisiert.
Die gleiche römische Grundeinstellung in der Kunst ist aber auch nach einer anderen, ja der
entgegengesetzten Seite hin offen, eben zur Spiritualität hin, und zwar im Sinne des Ausdrucks
des Geistigen im Individuellen. Von dieser Möglichkeit her entstanden seit dem zweiten und
besonders im dritten Jahrhundert die großartigen römischen Porträts mit ihren individuell
geprägten und oft ganz durchseelten Gesichtern. Und auch in der Elfenbeinplastik hat es
eine Richtung gegeben, die einer Tradition dieser Art entstammte. Hierher gehören die
Reliefs von einem Kästchen in London und der Seitenteil eines fünfteiligen Diptychons in 12,13
Berlin, von dem ein anderer Teil sich im Louvre befindet; sie werden im Anfang des fünften 14,15
Jahrhunderts angesetzt. Wunderbar sind der Reichtum und die Sanftheit der vielfältigen
geistigen Beziehungen der Gestalten untereinander. Eine hohe, vollkommen beherrschte
plastische Kraft hat ihnen eine monumentale Bildung und Ordnung gegeben, in der das
spirituelle Moment sich als gehaltener Realismus auswirkt. Mit dieser realistischen Tedenz
hängt es vielleicht auch zusammen, daß eines der Londoner Täfelchen die Darstellung des 13
Gekreuzigten zeigt, wohl die älteste, die sich erhalten hat.
Die Zucht und die Sachlichkeit, womit bei den zuletzt genannten Werken trotz ihrer Ten-
denz zum Realismus und ebenso bei der Lipsanothek die innere Ganzheit und Harmonie der
leibhaften Erscheinung gewahrt wurde, war in Rom und seinem Ausstrahlungsbereich auch
Voraussetzung dafür, daß die schönheitliche klassische Form in großer Reinheit aufgenommen
und gepflegt werden konnte, wie wir dies bei dem Diptychon der Nicomachi und Symmachi 1
gesehen haben. Wahrscheinlich aus derselben Schnitzerwerkstatt, in der offensichtlich, wie
schon innerhalb des heidnischen Diptychons festzustellen war, nach verschiedenen Vor-
bildern gearbeitet wurde, stammt auch der Diptychon-Flügel in Mailand mit den beiden 9
Marien am Grabe. Hier mischen sich mit den klassischen Grundformen ornamentalisierende
Elemente aus dem Osten. Als von sehr hohem Adel der Form mit stärkeren hellenistischen
Tendenzen und wohl ebenfalls in Rom um 400 entstanden ist nicht zuletzt die Münchener
Tafel mit den Frauen am Grabe und der Himmelfahrt Christi zu nennen. Wie sich die »zer- 10,11
teilten Stimmen« der drei Frauen, die sich dem Engel am Grabe nähern, »zu einem einzigen
Wohlklang vereinigen«, erinnert geradezu an die begeisterten Worte des Klemens von
Alexandrien, die wir oben zitierten, über die »göttliche Harmonie«.

Die Römer haben in ihrer Architektur eine Kunst des Raumes geschaffen, und sie haben als
Staatsvolk die Völker der alten Welt zusammengebracht und die von ihnen bewohnte Erde
zu einem alle umfassenden wirklichen und lebendigen Raume gestaltet. Und wie die Räume
ihrer Architektur, so war auch dieser politische Raum ein gleichsam leibhaft atmender, er
war voll des pulsierenden individuellen Lebens. Hierzu gehörte auch die Kunst. Die aus den
verschiedenen Völkern und ihren Traditionen hervorgegangenen Stilcharaktere erhielten
sich an ihren Ursprungsorten, sie bewahrten ihre Eigenart, in ihrer Geistigkeit befruchteten
sie sich gegenseitig, es entstanden neue Formen, und die Beweglichkeit und Freizügigkeit in
dem weiten Raume des Römerreiches bewirkte es, daß die Formen wanderten, daß an weit
voneinander entfernten Orten oft die gleichen und am gleichen Orte auch die verschieden-
sten Stilcharaktere nebeneinander gepflegt wurden. Es ist übrigens ein Gesetz, daß wesens-
verschiedene Grundtypen sich nicht mischen, auch nicht auseinander »entwickeln«, ebenso
wenig wie etwa aus einem Eichbaum eine Tanne.
Von den bisher genannten Elfenbeinwerken unterscheidet sich die sogenannte große Berliner
16,17 Pyxis, die wie die meisten von ihnen der Epoche um 400 angehört, grundsätzlich. Die Ver-
bindung des Griechischen mit dem Orient, dessen Formenwelt von Haus aus monumental,
ornamental und expressiv war, hatte im Hellenismus der griechischen Form eine stärkere
expressive Tendenz gegeben. Entsprechend ihrer klassisch-plastischen Grundlage drückt sich
diese Tendenz darin aus, daß die Gestalten sich sehr bewegt, in bewegten Umrissen und, bei
Gruppen, in dichter Verschränkung darbieten. Bei der schon hierin gegebenen Neigung zur
Verminderung des Plastischen nähern sich die Formen schließlich dem Prinzip der Flächen-
künste, der Malerei und der Zeichnung, die Gestalten werden flach und drängen sich in der
Fläche zusammen. Einen solchen Stiltypus repräsentiert der Bildschmuck der Berliner
Pyxis; er ist spezifisch hellenistisch und dürfte, auch nach anderen Indizien, vornehmlich in
Alexandrien, einem Hauptzentrum hellenistischer Kultur in der Spätantike, angewendet
worden sein. Das schließt nicht aus, daß die Pyxis tatsächlich in der kaiserlichen Residenz
Trier hergestellt wurde, wofür ebenfalls Argumente angeführt werden können. Der Stil-
typus war auch sonst im Westen verbreitet, zum Beispiel in Rom (Tür von Santa Sabina,
Himmelfahrt des Elias) und Mailand (Nazariusreliquiar), und er war mit grundlegend für
die Ausbildung der später dominierenden Stilform des Ostens. Der Gebrauchszweck der
Pyxis ergibt sich aus der Verbindung der Darstellung des lehrenden Christus und der Apostel
mit der des Opfers Abrahams als Vorbild der Eucharistie, entsprechend der Stelle in der
Apostelgeschichte (2, 42), wo es von den ersten Christen heißt: *Sie verharrten in der Lehre*

der Apostel, in der brüderlichen Gemeinschaft, im Brotbrechen und im Gebet. Die Pyxis war also
Behältnis für das Brot der Eucharistie.
Ebenfalls aus hellenistischer Wurzel und im Osten beheimatet war der Stiltypus des Bild-
schmucks der Pyxis in Bobbio mit Orpheus unter den Tieren, wohl aus der gleichen Epoche 18,19
wie die Berliner. Sicher diente sie profanem Gebrauch, doch war auch Orpheus heidnisches
»Vorbild« Christi. Hier geschieht die Verminderung, ja die Auflösung der klassisch-plastischen
Form und ihrer Ordnung nicht nur durch Steigerung der Bewegtheit der Gestalten, sondern,
ganz im Gegensatz zu dem Berliner Typus, durch Übersteigerung ihrer Plastizität und damit
durch Schaffung starker Licht- und Schattenkontraste. Auch diese »malerische« Tendenz war
im Prinzip orientalischen Ursprungs. – Wieder im diametralen Gegensatz zu diesem Typus
und auch dem Berliner, doch diesem in gewissem Sinne näher, hält sich der Stil des Diptychons
mit den Löwenkämpfen in Leningrad, das schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden 20
sein mag. Der mit unerhörter Dramatik geschilderte Vorgang wird von Figuren getragen,
die bei völliger Einbindung in die Fläche aufs stärkste expressiv bewegt und ornamentalisiert
sind. Der Geist dieses Stils ist rein östlich und weist schon auf die Vollendungsepoche der
spätantiken Kunst im Osten hin. Trotzdem kann das Diptychon in Rom entstanden sein, wo
sich schon am Ende des 4. Jahrhunderts Einflüsse dieser Art feststellen lassen. – Indessen hat
das Täfelchen im Louvre mit der Figur eines Apostels, mit dem ein ähnliches Aposteltäfelchen 21
in London zusammengeht, rein westlichen Charakter, wenn es auch im Ursprung seiner
expressiven Monumentalität dem Osten verbunden ist. In der Gespanntheit der agressiven
Haltung des Redners mit der mächtigen Gebärde der geöffneten rechten Hand erinnert die
Apostelgestalt fast schon an das klassische Abendland des 13. Jahrhunderts. Das Täfelchen ist
sicher im 5. Jahrhundert entstanden. – Ein Hauptdenkmal der zweiten Hälfte des 5. Jahrhun-
derts im Westen ist der prachtvolle Deckelschmuck eines Evangeliars im Mailänder Domschatz. 22,23
Seine Reliefs vertreten einen Stiltypus, der in seinem Ursprung dem der großen Berliner
Pyxis sehr nahe stand, ja mit ihm der gleichen hellenistischen Herkunft war. Indessen haben
sich die Formen vereinfacht in Richtung des Expressiv-Zeichenhaften, Symbolischen. Aus-
gebildet wurde der Typus im Osten, doch wurden seine Formen sicher auch im Westen
gepflegt. Dasselbe gilt von den meisten Typen der Bildinhalte. Um die in farbigen Steinen
und Gold strahlenden Symbole des sieghaften Kreuzes und des Lammes gruppieren sich
Elfenbeindarstellungen aus dem Neuen Testament, ähnlich der hintergründigen Ordnung
der Bilder an der Lipsanothek von Brescia, in einer Zusammenschau des Wesens und der
Werke Christi, des menschgewordenen Gottes, des Erlösers, Siegers und ewigen Herrschers.

Was die christliche Religion von Anfang an von allen anderen Religionen unterschied und ihre Gestalt grundlegend mitbestimmte, war auch dies, daß ihre Bekenner sich als Volk verstanden, als gesellschaftliche Einheit von naturhafter, freilich geistig-naturhafter geschichtlicher Begründung. Paulus (Gal. 3, 7) nennt sie *Kinder Abrahams, die da glauben*, und Petrus (1, 2, 9–10) schrieb *an die auserwählten Fremdlinge der Diaspora . . .: Ihr aber seid ein auserwähltes Geschlecht, ein königliches Priestertum, ein heiliger Stamm, ein Volk, das der Herr sich zum Eigentum erworben hat . . . Ihr waret vorher ein Nicht-Volk, jetzt aber seid ihr Volk Gottes.* Die eigentliche Heimat dieser »Fremdlinge« aber ist nach Paulus (Gal. 4, 26) *das Jerusalem dort oben, unsere Mutter*; und weiter (Hebr. 12, 22–23) führt er aus: *Ihr aber seid hingetreten zum Berge Sion, zur Stadt des lebendigen Gottes, zum himmlischen Jerusalem, zu den unzähligen Engelscharen, zur festlichen Versammlung der Erstgeborenen, die im Himmel aufgezeichnet sind. . . .* Und die Geheime Offenbarung des Johannes (21 und 22, 1–5) schildert dieses *neue Jerusalem*, das *aus dem Himmel von Gott herniedersteigt*, also im Kommen ist, *so herrlich wie eine Braut, die sich für ihren Bräutigam geschmückt hat*, als eine Stadt von unsagbarem Glanze, *funkelnd wie der kristallhelle Jaspis, aus lauterem Golde, so rein wie Glas;* die Grundsteine der Mauern mit den Namen der Apostel sind Edelsteine, die Tore mit den Namen der zwölf Stämme Israels Perlen. Und die Stadt *bedarf nicht des Sonnen- und nicht des Mondlichtes; denn die Herrlichkeit Gottes erhellt sie, und ihre Leuchte ist das Lamm; in ihrem Lichte wandeln die Völker, und die Könige der Erde bringen ihre Herrlichkeit und Kostbarkeit hinein.*

Ähnlich wie das alte Israel sich gegen die es umgebende Heidenwelt innerlich abschloß, so tat dies auch das neue Gottesvolk, die junge Kirche; doch sie setzte sich in ihren Gliedern aus dieser Umwelt zusammen. Das waren im Anfang, nach Paulus (I. Kor. 1, 26–31), *nicht viele Weise, nicht viele Mächtige, nicht viele Angesehene . . .* Christus selbst hatte ausgerufen (Matth. 11, 25): *Ich preise Dich Vater, Herr des Himmels und der Erde, daß Du dies vor Weisen und Klugen verborgen, den Kleinen aber geoffenbart hast. Ja, Vater, so war es Dir wohlgefällig.* Und Paulus (I. Kor. 1, 18–25): *Wo bleibt der Weise, wo der Schriftgelehrte, wo der Redekünstler dieser Welt? Hat Gott nicht die Weisheit der Welt zur Torheit gemacht? . . . Die Juden fordern Wunderzeichen, die Griechen suchen Weisheit, wir aber predigen Christus den Gekreuzigten: den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Torheit.* Sehr bezeichnend sind hierzu die Worte des als Stoiker philosophisch hochgebildeten Kaisers Mark Aurel: *Wie groß ist eine Seele, die immer bereit ist, aus ihrem Leib zu scheiden . . . sei es um auszulöschen, um im All sich aufzulösen, sei es um weiterzubestehen. Diese Bereitschaft muß jedoch auf Einsicht beruhen, nicht auf reiner Verkehrt-*

heit wie bei den Christen. Sie muß vernünftig, ernst und würdig sein, ohne theatralisches Geschrei; nur so kann sie auch andere überzeugen[17]. Es war im Grunde die gleiche Haltung wie noch am Ende des 4. Jahrhunderts bei jener Römischen Adelsgruppe und in der Schrift des Symmachus, die sich darauf beruft, daß »alles Erkennen im Dunkel befangen« sei. Hier also, bei der Zunft der Gebildeten, war es für die christliche Botschaft zunächst kaum möglich, Fuß zu fassen. So fordert denn auch der Eiferer Tertullian, Jurist und Rhetor in Karthago um die Wende zum 3. Jahrhundert, eine andere menschliche Disposition: *Aber ich rufe dich nicht auf als einer, der in Schulen erzogen ist, in Bücherhallen gebildet und aufgefüttert in attischen Akademien und Säulenhallen; ein solcher würde nur seine eigene Weisheit ausspeien. Ich wende mich an dich, den Einfachen, Rauhen, den Ungebildeten und Ungelehrten. So wie du bist, wenn du nur du bist, unversehrt und rein, du von Straßen und Wegen und Werkstätten*[18]*!* Auch Klemens von Alexandrien, der in der Philosophie nur eine *Helferin zum Finden der Wahrheit* sieht, weist darauf hin, daß von den Christen *fast alle ohne die geläufige Schulbildung . . . die Lehre von Gott empfangen* hätten und *durch die göttliche Weisheit selbst unterwiesen* seien[19]. Aber Tertullian und Klemens waren selbst von Haus aus gebildete Männer. Was sie trieb, war, um mit Tertullian zu reden, die »Sorge um ihr Heil«. Ein Schrei nach Wahrheit, nach existentieller Begegnung mit ihr, muß damals durch alle Schichten der Gesellschaft hindurch gegangen sein; er ließ sich im reinen Denken nicht stillen. Augustin, der diese Sehnsucht selbst im stärksten Maße erfahren hat, sagt in diesem Sinne: *Die Platoniker sahen zwar die Wahrheit, . . . aber sie sahen sie nur von ferne, und deshalb konnten sie nicht den Weg finden, auf dem sie einen so großen, beseligenden Besitz erlangen konnten*[20]. Aus dieser Wurzel kam es dann, nach den Wegbereitern der Frühzeit, zu denen auch Cyprian und Origenes gehören, im 4. Jahrhundert bis ins 5. Jahrhundert, zunächst im Osten, dann auch im Westen, zu einer einzigartigen Blüte der christlichen philosophisch-theologischen Literatur und auch der Dichtung. Es erschienen Namen wie Athanasius der Große, Basilius der Große, Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomus, Ephrem der Syrer, Hilarius von Poitiers, Hieronymus, Ambrosius, Prudentius, um nur einige zu nennen. Im Gipfel steht das Werk des Augustin, ohne dessen Grundlage die ganze spätere geistige Bewegung des Abendlandes nicht denkbar wäre.

Doch diese Blüte war das Ergebnis des Heranwachsens des christlichen Volkes, nicht sein Boden, aus dem es Gestalt gewann und zum Gebäude, zum Raum wurde für jene Blüte der Literatur, auch für die Kunst, aus deren Bereich wir besonders für die Zeit um 400 eine Reihe bedeutender Elfenbeinbildwerke zeigen konnten. Dieser Boden war das heidnische Volk als Ganzes, das ganze römische Imperium, es waren gerade auch die von Tertullian

aufgerufenen »ungelehrten« Menschen, die Bauern, Bürger, Militärs und Staatsbeamten und, sie alle in der Spitze repräsentierend, der Kaiser. Hier gab es noch echte heidnische Religiosität, es gab Skeptizismus und Entmenschung, und es gab pervertierte und magistische Religiosität. Das Volk nahm das Christentum an, eben weil es noch religiös war, und es haßte die Christen, weil sie sich abschlossen, weil sie Entscheidung forderten und weil sie anders waren, es haßte sie auch wieder aus Religiosität. In den Kaisern spiegelte sich die Situation jeweils in ihren Facetten. Domitian hatte sich als erster »Herr und Gott« nennen lassen. Der Kaiser-Philosoph Mark Aurel verachtete die Christen. Alexander Severus verehrte neben den Bildern seiner Vorfahren und der »göttlichen Kaiser« auch Bilder Christi, des Abraham und des Orpheus. Von Philippus Arabs erzählte man später, er sei Christ gewesen. Aurelian erhob den im Osten gründenden Kult des Sol invictus, der unbesieglichen Sonne, zur Reichsreligion, einen »Symbol«-Kult also letztlich für den Einen Gott. Unter Diokletian war das Christentum eine geistige Macht geworden, die nicht zuletzt auch die besten Staatsbürger an sich gezogen hatte, und die so den Staat vor die Entscheidung stellte, diese Macht zu seiner eigenen zu machen, oder sie auszutilgen. Der Kaiser, genial zwar als Reorganisator des gesamten imperialen Verwaltungsapparats, entschied sich gegen die Christen. Es kam zur letzten, größten und blutigsten Verfolgung, die auch nach seiner Abdankung besonders im Osten noch fortdauerte. Und Diokletian war es auch, der als Gott-Kaiser diese ursprünglich orientalische Idee in einer ihrem Ursprung gemäßen sinnlichen Repräsentation im kaiserlichen Ornat wie im Hofzeremoniell hervortreten ließ. Schon die Gestalthaftigkeit der heidnischen Religiosität, wie sie sich im Kult des Götterbildes ausdrückte, war Voraussetzung dafür, daß die Botschaft von dem in menschlicher Gestalt erschienen Gott überhaupt angenommen, und daß sie auch in der Kunst ihren Niederschlag finden konnte. Die Vergottung des Kaisers, die in Diokletian gipfelt, legte den Grund schließlich für den Durchbruch und die Gestaltwerdung der Idee des in seinem Haupte auf Erden sich offenbarenden einen heiligen Gottesreiches, dessen ewiges Haupt im Himmel und dessen heiliger Leib auf Erden und im Himmel ein »Volk von Königen und Priestern« ist. Auch die Mystik dieser Idee hat notwendig im Kunstwerk Ausdruck gefunden.

Durch Kaiser Konstantin den Großen ist das Evangelium Christi in den Weltstaat eingegangen; es begann selbst »Welt« zu werden, und so ereignete sich hier auch jene Gestaltwerdung der Idee der Einheit dieser christlichen Welt im Kaiser als Bild, als Symbol. Er ist nicht mehr Gott, sondern Stellvertreter und Bild Gottes, des menschgewordenen. Euseb, der Biograph Konstantins, schildert ihn uns so, wie die Zeit ihn sah[21]. Indem der Kaiser alle seine Gegner

niederzwang, ließ Gott *in ihm das Bild seiner eigenen machtvollen Alleinherrschaft erstrahlen.* Er ist ein »neuer Moses«, der, wie dieser das Heer des Pharao im Roten Meer, so das Heer des Maxentius im Tiber vernichtete. Auch »dreizehnter Apostel« wird er genannt. Beim Konzil von Nicäa erscheint er *wie ein Engel Gottes vom Himmel her, leuchtend in seinem glänzenden Gewande wie von Lichtglanz, strahlend in der feurigen Glut des Purpurs und geschmückt mit dem hellen Schimmer von Gold und kostbarem Edelgestein.* Und ganz nach dem Symbolbilde Christi, des ewigen »Sol invictus«, sah ihn Euseb, wenn der Kaiser *mit Sonnenaufgang aus dem Palaste hervortrat, wie um zugleich mit der Leuchte am Himmel zu erscheinen, und über alle, die vor sein Angesicht kamen, die Lichtstrahlen der ihm eigenen Güte leuchten ließ gleich der über dem Erdball aufgehenden Sonne, die neidlos allen die Strahlen ihres Lichtes spendet.*

Was im Sinne dieser Symbolverwirklichung der Idee einer im Haupte des Staates sich darstellenden christlichen Einheit mit Konstantin im 4. Jahrhundert begann, erfuhr seine letzte Kulmination innerhalb der Antike im 6. Jahrhundert mit Kaiser Justinian I.
Schon Diokletian hatte in Nikomedien im Osten residiert. Im Jahre 326 gründete Konstantin der Große zu Byzanz als zweites, neues Rom Konstantinopel. Theodosius I., der letzte große Alleinherrscher des alten Imperiums am Ende des 4. Jahrhunderts, residierte im Westen in Mailand; sein Sohn Honorius verlegte zu Beginn des 5. Jahrhunderts die Westresidenz nach Ravenna. Doch das neue Zentrum der alten Welt, von Konstantin gesetzt, blieb im Osten, in Konstantinopel. In diesen ersten hundert Jahren der christlichen Ära der Spätantike erhielten alle mit ihr gegebenen Momente und Tendenzen des menschlichen Schaffens ihre erste, für die gesamte spätere Geschichte des Ostens und Westens grundlegende Ausprägung, auch auf dem Gebiete der Kunst. An Beispielen der Elfenbeinplastik, am Stilicho-Diptychon, *2,3*
an der Lipsanothek von Brescia und an dem Diptychon der Nicomachi und Symmachi *4–8,1*
haben wir oben versucht, drei Haupttypen herauszustellen für den Osten, den Westen und für das Nachwirken des klassischen Griechentums.
Im Jahre 410 bricht der Westgote Alarich in Rom ein, 455 wird es von dem Vandalen Geiserich geplündert. Seit 476, nach Romulus Augustulus, gibt es im Westen keinen Kaiser mehr. Um 500 residiert in Ravenna der Ostgote Theoderich der Große als Beauftragter Ostroms. Und dennoch ging das alte Rom nicht unter. Seine ideelle Realität als Ursprung und Haupt der Gemeinschaft der Völker, spirituell und realistisch wie seine raumbestimmte Kunst, erkannt und gepriesen schon von Anfang an von Christen wie Heiden, war stärker als jede politische. Die Macht seiner neuen »Kaiser«, der Päpste, der Nachfolger Petri, war

geistig. Hier lagen die Gräber der Apostelfürsten, die »Augen des Erdkreises«. Leo der Große rettete Rom vor den Hunnen, und Gregor der Große missionierte den äußersten Nordwesten und stiftete geistig wie praktisch die Grundlage für die neu sich bildende Einheit des christlichen Abendlandes.
Hier also im Westen wurde das »Welt«-gewordene Christentum zuerst repräsentiert durch den Papst, das heißt – nach seinem Selbstverständnis – durch das unmittelbar von Christus her sprechende reale Haupt der geistigen Gemeinschaft der Christen. Im Osten hingegen war der Kaiser als Haupt dieser Gemeinschaft zwar auch Stellvertreter Christi, doch in erster Ordnung war er Bild, Symbol. Und die christliche Gemeinschaft selbst war ganz, oder fast ganz im Staatskörper aufgegangen; und auch dieser war mehr Bild ihres Wesens und ihrer Vollendung, als daß in ihm ihr Wesen Wirklichkeit wurde. Quellgrund aber für die lebendige Existenz dieses Bildes, der seiner Erstarrung entgegenwirkte, war das religiöse Leben, ganz besonders das des Mönchtums, das einsetzend im Osten schon im späten 3. und frühen 4. Jahrhundert mit Gründernamen wie Antonius, Pachomius, Basilius der Große sich die Welt eroberte, und das im Westen im 6. Jahrhundert durch Benedikt von Nursia im römischen Geiste neugeprägt zugleich mit der christlichen Botschaft auch diesen Geist ins Abendland weitertrug.
Kaiser Justinian I. regierte von 527 bis 565. In seiner Hand waren zum letzten Male das Ostreich und das Westreich, mit Italien, Afrika und einem Teile Spaniens, vereinigt. Der Kaiser war in gleicher Weise Bauherr im Staate wie in der Kunst. Er errichtete in Konstantinopel die Hagia Sophia, die gewaltigste Darstellung des »Himmlischen Jerusalem« auf Erden; als er sie bei der Weihe im Jahre 537 betrat, soll er ausgerufen haben: *Salomon, ich habe dich übertroffen!* Wie im oströmischen Kaisertum die Idee der Einheit des christlichen Gottesvolkes gleichsam körperliche Gestalt geworden war, so konnte auch nur hier, in Ostrom, die christliche Weltschau im Kunstwerk ihre erste, eindeutig geprägte, sinnliche Form gewinnen. Von hier aus strahlte diese Form in die ganze christliche Welt aus. Die Grundtendenz der Monumentalität, Ornamentalität und Expressivität, wie wir sie am Diptychon
2,3 des Stilicho als Wesensmerkmal der östlichen Spätantike bezeichneten, fand in der Kunst Konstantinopels im 6. Jahrhundert ihre Erfüllung.

Um die Mitte des 6. Jahrhunderts, also unter Kaiser Justinian und vielleicht sogar für den
39–41 Hof in Konstantinopel gearbeitet ist das Diptychon mit Christus und der Gottesmutter in Berlin. Wenn für den Christen, wie oben ausgeführt, die ganze Welt ein lebendiges Symbol

ist, das auf Gott und damit auf seine ewige Heimat in der Überwelt hinweist, dann bildete sich diese gerade auch in jener irdischen Erscheinungsform der christlichen Gesellschaft ab, die zum Symbol ihrer Einheit und ihrer Vollendung in der Überwelt geworden war. So steht hinter den Gestalten des Berliner Diptychons die Vorstellung vom Kaiser und vom kaiserlichen Hof, und umgekehrt drängt in dieser Kunst alles zum Ausdruck, was von jeher im Geiste des Christen als Bild jener Überwelt lebendig war, wie die »festliche Versammlung der Erstgeborenen im Himmel« mit den »unzähligen Engelscharen« und die unsagbar strahlende Gottesstadt der Geheimen Offenbarung. Der Himmelskaiser als Erlöser und Lehrer der Welt mit dem Buche des Lebens, assistiert von den Apostelfürsten, seinen irdischen Gesandten, und die Kaiserin-Mutter mit dem menschgewordenen Schöpfer, der in der Buchrolle die Welt trägt, begleitet von den Fürsten und Boten des Himmels, den Erzengeln Gabriel und Michael, erscheinen thronend vor der Apsis der himmlischen Aula; darüber Sonne und Mond bezeichnen den Ort als den gesamten Kosmos, die jetzige und die vollendete Welt als »neuen Himmel« und als »neue Erde«. Diese Welt ist ganz Licht, denn »die Herrlichkeit Gottes erhellt sie« und »die Könige der Erde bringen ihre Kostbarkeit hinein«. Und so ist auch die künstlerische Form der Reliefs eine strenge, metallisch-kristallinische und flächige, in dieser Tendenz noch weit über das Stilicho-Diptychon hinaus, wo wir die Flächigkeit schon als Ausdrucksmoment von Licht, von Glanz charakterisiert haben. Der
Stiltypus im engeren Sinne hat eine ähnliche Wurzel wie der der großen Berliner Pyxis und 16,17
der des Mailänder Buchdeckels. 22,23

Zum Bedeutendsten, was an Denkmälern der Elfenbeinplastik aus dieser letzten Epoche der Spätantike überliefert ist, gehört auch der Diptychonflügel mit dem Erzengel Michael
in London. Er ist wohl fast ein halbes Jahrhundert vor dem Berliner Diptychon und ebenfalls 24,25
sicher in Konstantinopel entstanden. Hier erblüht noch einmal, in Vereinigung mit orientalischer Monumentalität und Ornamentalität, die Fülle leibhafter Schönheit klassisch-griechischer Tradition, in der Art der Verbindung dem Stilicho-Diptychon nicht unähnlich. Der gewaltige Wächterengel, mit Stab und Globus als Zeichen des Dienstes an der Weltherrschaft seines Herrn, erscheint auf den Stufen im Palastportal des Himmels. Wie der Kaiser als Bild Christi, so hat auch die hierarchische Ordnung der Kirche auf Erden ihr Urbild im Himmel, in der Hierarchie der Engel. Ihr Sinn ist es – nach der Lehre des Pseudo-Dionysius Areopagita, der damals schrieb – *zur göttlichsten Schönheit Gottes unverwandt emporblickend* ihre Glieder *zu vervollkommnen zu göttlichen Bildern, zu lautersten Spiegeln, die imstande sind, den urgöttlichen Strahl aus der Urquelle des Lichtes in sich aufzunehmen, zu Spiegeln, die dann, von dem einstrahlenden Glanze heilig erfüllt, diesen hinwieder neidlos über die nächsten Ordnungen leuchten lassen …*[22].

In höchster kaiserlicher Pracht erstrahlt die Kaiserin Ariadne auf dem Mittelstück von einem
26,27 Kaiserdiptychon in Florenz; sie erscheint zwischen zurückgenommenen Vorhängen unter einem Baldachin, dem Bilde des Himmels. Man erinnert sich an die Schilderung des Euseb von Konstantins Erscheinen in Nicäa: *strahlend in der feurigen Glut des Purpurs und geschmückt mit Gold und kostbarem Gestein.* Ariadne war die Tochter des Kaisers Leo I. und Gemahlin der Kaiser Zenon und Anastasius I. Der Einsatz auf ihrem Mantel zeigt das Brustbild ihres Sohnes Leo d. J. als Konsul. Sie starb 515. Das Kunstwerk ist wohl im Anfang des 6. Jahrhunderts und sicher in Konstantinopel gearbeitet worden. Die Tradition aus der sein Stil hervorging, war, abgesehen von der orientalischen Komponente, nicht hellenistisch im Sinne des Ostens, sondern vornehmlich weströmisch, so wie wir dieses Stilprinzip oben zu bestimmen versuchten. – Der Kaiserin Ariadne im Stil verwandt und vielleicht eine Arbeit derselben Werkstatt aus späterer Zeit und von geringerer Hand ist das Relief mit der Darstellung der
48 Reliquienüberführung für eine Kirchweihe in Trier. Der imposante Aufzug gibt ein eindrucksvolles Bild von der Einheit von Kirche und Kaisertum in festlicher Repräsentation. – Unschätzbar als Denkmäler dieses repräsentativen, symbolgeprägten Geistes der Staatsgewalt sind die zahlreich erhaltenen Konsulardiptychen. Sie wurden beim Amtsantritt der Konsuln von diesen verschenkt; durch die Beifügung der Namen sind ihre Entstehungsdaten genau festgelegt. Was das Volk als politische Einheit in Erscheinung treten ließ, waren nicht nur die kirchlichen Feiern, es waren nicht minder die öffentlichen Spiele, deren ursprünglich heidnisch-kultische Bedeutung schon Konstantin in eine rein weltliche umgewandelt hatte. Der Konsul ist Herr der Spiele, zu deren Eröffnung er mit der »Mappa« das Zeichen gibt. So
28 thront der Konsul auf dem Diptychon des Anastasius von 517 in Paris mit der Mappa in der erhobenen Rechten und dem Adlerszepter in der Linken über Zirkus- und Theaterszenen, neben sich Viktorien und darüber die Kaiserbilder. Der Konsul Magnus auf dem Flügel eines
29 Diptychons von 518, ebenfalls in Paris, zwischen den Personifikationen der Roma und der Konstantinopolis, repräsentiert hierdurch die Unteilbarkeit der alten Romidee. Stilistisch gehören die beiden Bildwerke in denselben Kreis wie die Kaiserin Ariadne und sind auch wohl in einer Werkstatt nicht weit von ihr in Konstantinopel hergestellt worden. Von vollendeter Klassizität ist die Schmuckanlage des nichtfigürlichen Diptychons des Konsuls Justi-
42 nian von 521 in Mailand, das sich damit den ähnlich tendierenden Denkmälern vom Anfang des Jahrhunderts anreiht, während die Ornamentalität des Justinus-Diptychons von 540
43 in Berlin stärker orientalisch wirkt, was der engeren Justinianischen Epoche entspricht.

Vielleicht das fruchtbarste und angesehenste Atelier der östlichen Metropole in der Zeit
Justinians war das des schon genannten Berliner Diptychons mit Christus und der Gottes- 39–41
mutter. Selbstverständlich waren hier mehrere verschiedene, auch qualitativ unterschiedliche
und im Laufe der Zeit sich wandelnde Künstler tätig. Auch wurden verschiedene Vorlagen
benutzt. Eine der schönsten Leistungen dieser Werkstatt ist das Diptychon mit dem Dichter
und der Muse in Monza, das man gegen die Mitte des Jahrhunderts ansetzen wird. Nach dem 30
oben von uns angeführten Streit um die Victoria im Senatssaal in Rom hatte Kaiser Honorius
zwar nicht den Altar, wohl aber das Bild, doch nicht mehr als Kultbild, sondern als Kunst-
werk und als Allegorie wieder aufstellen lassen. So ist auch die Muse, die auf unserem
Diptychon dem Dichter begegnet, eine allegorische Gestalt. Sie war längst nicht mehr
Göttin, aber sie war auch nicht ästhetisiertes Begriffszeichen, sondern ist hier gerade als
Allegorie Ausdruck dafür, mit welcher Leibhaftigkeit der antike Mensch – und noch der
mittelalterliche – geistige Mächte erfahren hat[23]. In ähnlicher Weise tritt dem Boethius in
seinem Werk über den Trost der Philosophie diese als leibhafte Frau gegenüber. – In den
Bereich des Allegorischen gehört auch die sogenannte Ariadne in Paris. Sie ist übrigens 31
nicht in Konstantinopel und wohl schon vor 500 entstanden. Die urtümliche Kraft ihres Stils
hellenistischer Überlieferung weist außerhalb der Hauptstadt nach einem anderen Zentrum im
östlichen Mittelmeer. – Indessen ist das sogenannte Barberini-Diptychon in Paris, mit Kaiser 32,33
Justinian zu Pferde im Mittelstück, wieder ein Hauptwerk jener bedeutenden Werkstatt der
Metropole, freilich älter, wohl von 527, und von anderer Hand als das Dichter-Diptychon in
Monza. Die uralte Idee des Herrschers als Welteroberer und Triumphator über seine Feinde
hat hier eine ebenso knappe wie erfüllte Ausprägung gefunden. Die Allegorie der Erde unter
den Hufen des Pferdes stützt den Fuß des Kaisers und bietet ihm ihre Früchte dar, Victoria
schwebt ihm entgegen mit dem (heute abgebrochenen) Siegeskranz und der überwundene
Barbar erhebt bittflehend die Hand. Unter den tributpflichtigen Barbaren darunter bringt
einer auch einen Elefantenzahn, das kostbare Elfenbein. Das Ganze wird überhöht, auch ideell,
durch das von Engeln getragene Bild des ewigen Siegers Christus mit dem Kreuzesszepter
zwischen den Zeichen von Sonne, Mond und Sternen am Firmament.

Alles bisher Besprochene und vieles in der Zeit ihrer Entstehung überragt an Einzigartigkeit
und Großartigkeit die ganz mit Elfenbein überkleidete Kathedra des Bischofs Maximian zu
Ravenna. Sie wird bald nach seiner Thronbesteigung im Jahre 546 angefertigt worden sein. 34–38
Wie es natürlich ist, sind in der Hauptstadt verschiedene Stilströmungen aus den Provinzen
zusammengeflossen, und es haben sich in derselben Werkstatt nicht nur verschiedene Be-

gabungen, sondern auch verschiedene Stile getroffen und mehr oder weniger assimiliert. Der
39–41 dominierende Stiltypus an der Kathedra ist der des Berliner Christus-Maria-Diptychons, von
dem wir sagten, daß er eine ähnliche hellenistische Wurzel gehabt habe wie der der großen
16–17 Berliner Pyxis. Einen zweiten Typus an der Kathedra könnte man in seinem Ursprung mit
18–19 dem andersartigen der Pyxis von Bobbio verbunden sehen. Jedenfalls aber ist die Kathedra
das Werk eines einzigen und zwar jenes bedeutenden Justinianischen Ateliers, das seinen Sitz
in Konstantinopel hatte; und es bleibt nur die Frage offen, ob sie hier auch fertiggestellt
wurde, oder ob man zu diesem Zweck Handwerker nach Ravenna sandte. – Der Bischof, für
den dieser Thron geschaffen wurde, repräsentierte, nach Pseudo-Dionysius, den *göttlichen
Stand der Hierarchen, den ersten unter den gottschauenden Ständen, den höchsten und letzten, in dem
die ganze* (kirchliche) *Hierarchie vollendet und abgeschlossen ist*[24]. Er war als Nachfolger der
Apostel auch Repräsentant und Bild Christi. Und Christus ist der »Eckstein« zwischen Altem
und Neuem Bund. So sind die Armlehnen des Throns, auf die der Bischof sich stützt, ge-
schmückt mit Bildern aus der Geschichte des alttestamentlichen Vorbildes Christi, des
hebräischen Joseph; und umhüllt, »bekleidet« wird der Bischof gleichsam an der Rückenlehne
mit Christus selbst, in Darstellungen aus seinem Leben und Wirken. An der Schauwand des
Sitzes steht in der Mitte Johannes, der Vorläufer des Herrn, der *mehr als ein Prophet* war und
Zeugnis geben sollte von dem Lichte, auf daß alle durch ihn zum Glauben kämen. Er weist hin auf
das »Lamm Gottes«, das dieses »Licht« ist, das »fleischgewordene Wort«, von dem zu seinen
Seiten die Evangelisten künden, die *Seine Herrlichkeit gesehen haben, die Herrlichkeit des Ein-
geborenen vom Vater, voll der Gnade und Wahrheit.* Und das »Wort« selbst erscheint als Be-
krönung des Thrones im Rundschild als Erlöser. Die Kathedra des Maximian ist der einzige
erhaltene bischöfliche Prunkthron der Antike. Er wurde verstanden als Bild jener Throne, von
denen Christus (Matth. 19,28) zu seinen Aposteln gesagt hat: *Ihr, die ihr Mir nachgefolgt seid, werdet
bei der Wiedergeburt der Welt, wenn der Menschensohn auf dem Throne Seiner Herrlichkeit sitzt,
gleichfalls auf zwölf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten.*

Die Produktion von Elfenbeinarbeiten muß unübersehbar reich gewesen sein, besonders auch
in den Provinzzentren; und hier dominierte naturgemäß der Osten. Das sogenannte Murano-
44 Diptychon in Ravenna mit seinem klaren, vornehmlich der Erlösung gewidmeten Bild-
programm und seiner schlichten und doch einprägsamen Formensprache vertritt als Haupt-
werk einen solchen östlichen Typus des 6. Jahrhunderts. Ein anderes Beispiel von überlegener
Monumentalität und Kraft der Stilisierung ist die Tafel mit der thronenden Gottesmutter und
45 den huldigenden Magiern in London. Aus der Gattung der Pyxiden, die in Massen hergestellt

wurden und verschiedenen Gebrauchszwecken dienten, nicht zuletzt wohl dem als Eucharistiebehälter, sei hier aus dem 6. Jahrhundert die schöne Menas-Pyxis in London genannt. Der in 46
seiner Robustheit großartige Heilige Paulus in New York entstammt dem Westen, vielleicht 47
einer Trierer Werkstatt, schon des 7. Jahrhunderts. Werke und Werkstätten dieser Art haben dort weitergewirkt, greifbar bis ins hohe Mittelalter.

Der tiefe Unterschied, der unsere eigene Epoche von der Spätantike, der heidnischen wie der christlichen, trennt, liegt im Primat der Schönheit, der in der Antike noch von einer Welt getragen wurde, die bei allem Chaotischen, wie es Zeiten des Endes und des Anfangs mit sich bringen, eine »ganze« war. Es gab noch die Form, die wie etwa das Mahl zum alle verpflichtenden Symbol der Einheit werden konnte und lebendige, fruchtbare Gemeinschaft stiftete. Gewiß war die Welt eine Symbolwelt geworden, und Paulinus von Nola wünschte nicht, daß man ihn porträtierte, da er sich schämte gemalt zu werden, wie er war, und es nicht wagte erscheinen zu wollen als der, der er noch nicht war, der Mensch der Vollendung, den Gott meinte[25]. Aber Konstantin der Große hatte verfügt, daß Verbrecher nicht mehr im Gesicht gebranntmarkt werden durften, denn: *Das Antlitz, das nach dem Bilde der himmlischen Schönheit gestaltet ist, darf nicht geschändet werden*[26]. Dieser Respekt vor der »Ganzheit« des menschlichen Antlitzes und seiner Unantastbarkeit als Symbol war unabdingbare Voraussetzung für die Existenz, Gestalt und Fruchtbarkeit der spätantiken Kunst, wie wir sie an Beispielen der Elfenbeinplastik darzustellen versucht haben, und sie war es auch für die abendländische Kunst, die auf der gleichen Grundlage erwuchs. Beginnend mit der Renaissance hat freilich das Abendland eine Kunstwelt erzeugt, die nicht mehr Symbol war, die sich selbst genügte und in der es sich selbst bespiegelte. Sie brach zusammen mit dem Rokoko des 18. Jahrhunderts und ein zweites Mal, nicht vor langem, mit dem Impressionismus an der letzten Jahrhundertwende. Auch Plotin hat den Zusammenbruch einer Kunstwelt erfahren, und er hätte ihrer Schönheit nicht so widerstreben können, wenn ihn nicht selbst einmal nach jenem »Spiegelbild im Wasser« verlangt hätte. Er erschrak vor den »grauenvollen Abgründen«, die sich vor ihm auftaten, und vor den »Schatten des Orkus«, denen er hier begegnete. In der Kunst jedoch erschienen diese damals nicht. Es erstand nämlich eine neue Schönheit in einer neuen Kunst; Augustinus hat sie gepriesen: *Ich aber, mein Gott und meine Zierde, singe auch hier Dir den Lobgesang ... denn das Schöne, durch die Seelen hinübergeleitet in die kunstfertigen Hände, kommt von jener Schönheit, die über den Seelen ist, wonach meine Seele seufzet Tag und Nacht.*

ZU DEN BILDERN

1
Diptychon der Nicomachi und Symmachi. Höhe 29,9 cm. Ehemals am Schrein des hl. Bercharius in Montier-en-Der. – Paris, Musée de Cluny, und London, Victoria and Albert Museum. Text S. 6f.

W. F. Volbach u. M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, Nr. 90–91.

2, 3
Diptychon des Stilicho. Höhe 32,2 cm. – Monza, Schatz der Kathedrale. Text S. 9ff.

Volbach/Hirmer Nr. 62, 63. – *W. Wartmann*, Kunstschätze der Lombardei, Zürich 1948/49, Nr. 49. – *J. Natanson*, Early Christian Ivories, London 1953, Nr. 4.

4–8
Reliquienkasten, sog. Lipsanothek. Höhe 22 cm, Länge 32,7 cm, Breite 24 cm. Ehemals in Santa Giulia; war dort in Kreuzform zusammengesetzt und Lipsanothek, d. h. Reliquienkasten, genannt. – Brescia, Museo Civico dell'Età Cristiana. Text S. 17ff.
Bei der Maria Magdalena vor dem Auferstandenen wurde eine sonst auch für die Blutflüssige gebrauchte Vorlage benutzt. Wäre diese hier gemeint, wogegen jedoch das Gesamtprogramm und Baum und Pfosten als Bezeichnung des Gartens sprechen dürften, so würde sie auf die Berufung der Heiden hinweisen, denn »sie hatte ihr ganzes Vermögen ausgegeben und doch keine Hilfe gefunden« (Mark. 5, 26).

Volbach/Hirmer Nr. 85–89. – *R. Delbrück*, Probleme der Lipsanothek in Brescia, Bonn 1952.

9
Diptychonflügel mit den beiden Marien am Grabe. Oben die Symbole der Evangelisten Lukas und Matthäus. Höhe 30,7 cm. – Mailand, Museo del Castello Sforzesco. Text S. 22.

Volbach/Hirmer Nr. 92. – *Natanson* Nr. 7.

10, 11
Tafel mit den drei Marien am Grabe und Himmelfahrt Christi. Aus Bamberg. Höhe 18,7 cm. München, Bayerisches Nationalmuseum. Text S. 22.

Volbach/Hirmer Nr. 93.

12, 13
Teile eines Kästchens mit Passionsdarstellungen. Im ganzen vier Teile: Kreuztragung, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus und Thomas. Höhe je 7,5 cm. – London, British Museum. Text S. 22.

Volbach/Hirmer Nr. 98.

14, 15
Seitenteil eines fünfteiligen Diptychons. Kindermord zu Bethlehem, Taufe Christi im Jordan, Weinwunder zu Kana. Höhe 20 cm. – Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. Text S. 22.
Auf dem zugehörigen Teil im Louvre: Heilungen der Blutflüssigen, des Besessenen von Gerasa und des Gichtbrüchigen.

W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 112. – *G. Bovini*, Catalogo della Mostra degli Avori dell'Alto Medio Evo, Ravenna 1956, Nr. 14.

16, 17
Grosse Berliner Pyxis. Aus einem Dorf bei Trier. Höhe 12 cm. – Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. Text S. 23f.

Volbach/Hirmer Nr. 95. – *P. Metz*, Europäische Bildwerke, München 1957, Nr. 3.

18, 19
Pyxis mit Orpheus. Höhe 16 cm. – Bobbio, San Colombano. Text S. 24.

Volbach/Hirmer Nr. 94. – *Bovini* Nr. 5.

20
Diptychon mit Löwenhetze. Höhe 32,2 cm. – Leningrad, Eremitage. Text S. 24.

D. Talbot Rice u. M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, Nr. 36.

21
Apostel. Höhe 12 cm. – Paris, Musée du Louvre. Text S. 24.

Volbach/Hirmer Nr. 99. – *Bovini* Nr. 23.

22, 23
Diptychon mit fünfteiligen Flügeln, Deckelschmuck eines Evangeliars. Höhe 37,5 cm. Linker Flügel: Das Lamm Gottes im Kranz der Jahreszeiten mit den Symbolen und Brustbildern der Evangelisten Matthäus und Lukas und Darstellungen, die auf die Erscheinung Gottes in der Menschheit Christi hinweisen. Rechter Flügel: Das Heilbringende Kreuz auf dem Paradiesesberg mit den Symbolen und Brustbildern der Evangelisten Markus und Johannes und Darstellungen, die auf die göttliche Macht Christi hinweisen. – Mailand, Domschatz. Text S. 24.

Volbach/Hirmer Nr. 100, 101. – *Wartmann* Nr. 53.

24, 25
Erzengel Michael. Höhe 43 cm. Griechische Inschrift: »Empfange diese Gaben, wenn du die Ursache erfährst . . .« – London, British Museum. Text S. 30.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 48, 49. – *Natanson* Nr. 29. – *J. Beckwith*, The Art of Constantinople, London 1961, S. 32f.

26, 27
Kaiserin Ariadne. Höhe 36,5 cm. – Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Text S. 31.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 21. – *Natanson* Nr. 31. – *Beckwith* S. 37.

28
Diptychon des Konsuls Anastasius. Höhe 36 cm. – Paris, Cabinet des Médailles. Text S. 31.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 26.

29
Flügel eines Diptychons des Konsuls Magnus. Höhe 26,2 cm (ursprünglich 38,5 cm). – Paris, Cabinet des Médailles. Text S. 31.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 27. – *Beckwith* S. 37.

30
Diptychon mit Dichter und Muse. Höhe 34 cm. – Monza, Schatz der Kathedrale. Text S. 32.

Volbach/Hirmer Nr. 221. – *Beckwith* S. 42.

31
Ariadne (?). Gefunden in der Gegend von Trier. Höhe 42 cm. – Paris, Musée de Cluny. Text S. 32.

Volbach/Hirmer Nr. 218. – *Natanson* Nr. 33.

32, 33
Flügel eines Kaiserdiptychons, sog. Barberini-Diptychon. Aus der Sammlung Barberini, Rom. Höhe 34,1 cm. Im Mittelstück Kaiser Justinian I. (527–565). – Paris, Musée du Louvre. Text S. 32.

Volbach/Hirmer Nr. 219. – *Beckwith* S. 38ff.

34–38
Kathedra des Bischofs Maximianus von Ravenna (546–556). Höhe 150 cm. – Ravenna, Museo Arcivescovile. Text S. 32f.
Es besteht die Möglichkeit, daß die Kathedra nicht den Bischof selbst zu tragen hatte, sondern als Thron für das Evangelienbuch diente, das die Gegenwart Christi darstellte, wie es bei kirchlichen Versammlungen Brauch war. In diesem Falle wäre das im Text über den Bildschmuck Gesagte unmittelbar auf Christus zu beziehen, den ja der Bischof repräsentierte.

Volbach/Hirmer Nr. 226–235.

39–41
Diptychon mit Christus und der Gottesmutter. Höhe 29 cm. Der ursprüngliche Inschriftstreifen unten (ca. 5,5 cm) weggeschnitten. – Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. Text S. 29f.

Volbach/Hirmer Nr. 224, 225. – *Metz* Nr. 15.

42
Diptychon des Konsuls Justinianus, des späteren Kaisers. Höhe 36,8 cm. – Mailand, Museo del Castello Sforzesco. Text S. 31.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 31. – *Beckwith* S. 40.

43
Diptychon des Konsuls Justinus. Aus dem Domschatz zu Goslar. Höhe 33,5 cm. In den Rundbildern der Mitte jeweils der Konsul, in der Linken das Zepter mit der Kaiserbüste, in der Rechten die Mappa haltend. Oben die Bilder Christi (mit dem frühesten sicher datierten Kreuznimbus) und des Kaiserpaares Justinian und Theodora. Unten Knaben, die Geld aus Säcken in Gefäße schütten, als Zeichen des Reichtums und der Freigebigkeit. – Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. Text S. 31.

Volbach, Elfenbeinarbeiten Nr. 33. – *Bovini* Nr. 62. – *Metz* Nr. 16. – *Beckwith* S. 41.

44
Fünfteiliger Diptychonflügel, sog. Murano-Diptychon. Aus Murano. Höhe 35,3 cm. Die Wunder Christi auf den Seiten weisen auf Erlösung, Sündenvergebung und das Ewige Leben hin, oben: Blindenheilung und Totenerweckung, unten: Teufelaustreibung und Heilung des Gichtbrüchigen (Sündenvergebung). Auch die Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen und des Jonas aus dem Seeungeheuer sind Vorbilder der Erlösung. – Ravenna, Museo Nazionale. Text S. 33.

Volbach/Hirmer Nr. 223.

45
Thronende Gottesmutter mit den Magiern. Höhe 21,5 cm. – London, British Museum. Text S. 33.

Volbach/Hirmer Nr. 222. – *Natanson* Nr. 48.

46
Pyxis mit dem hl. Menas. Gefunden in einem Menas-Heiligtum bei S. Paolo fuori le mura in Rom. Höhe 8 cm. – London, British Museum. Text S. 34.

Volbach/Hirmer Nr. 236 unten.

47
Schmuckplatte eines Möbelstückes mit hl. Paulus. Aus der Abtei Mettlach (Saar). Höhe 22,9 cm. – New York, Metropolitan Museum. Text S. 34.

Volbach/Hirmer Nr. 237.

48
Überführung der Reliquien für eine Kirchweihe. Teil eines Reliquienschreins (?). Höhe 13,1 cm. – Trier, Domschatz. Text S. 31.
Unter der kaiserlich gekleideten Frauengestalt mit dem Kreuz am Eingang der Kirche kann nur deren Patronin oder (schon unter die Seligen versetzte) Stifterin zu verstehen sein.

Talbot Rice/Hirmer Nr. 70 unten. – *Natanson* Nr. 51.

ANMERKUNGEN

1 Ennead. I, 6, 9, zit. nach E. Panofsky, Idea, Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig 1924, S. 16.

2 Bekenntnisse X, 34.

3 Für die Deutung der Darstellungen verdanke ich Hinweise Herrn Dr. H. B. Jessen, Berlin.

4 Hierfür und das folgende Zitat vgl. Fr. Klingner, Römische Geisteswelt, München 1956, S. 488ff.

5 Die folgenden Zitate nach Klingner S. 510ff.

6 Vgl. Klingner S. 499f. u. 513.

7 Vgl. P. Metz, Idee und Erscheinungsform des Kunstwerkes, Folia Salisburgensia Bd. I, 1953, S. 28ff.; Ders., Europäische Bildwerke, München (1957), S. 28 u. 47.

8 Apologie I, 46, zit. nach H. Rüssel, Die providentielle Bedeutung der griechischen Philosophie im Lichte des Christentums; Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums, Berlin 1937, S. 54.

9 Stromata I, 5, zit. nach Rüssel S. 54.

10 Proptrepticus 9, 88, 3, zit. nach F. van der Meer u. Chr. Mohrmann, Bildatlas der frühchristlichen Welt, dtsche. Ausg. H. Kraft, Gütersloher Verlagshaus (1959), S. 40.

11 Vom Gottesstaat V, 1.

12 Hierüber und die folgenden Darlegungen über die Kunst vgl. Metz, Idee und Erscheinungsform des Kunstwerkes a.a.O. S. 50ff. u. 63f.; Ders., Ottonische Buchmalerei, München (1959), S. 10ff.

13 Vgl. auch K. Prümm S. J., Der christliche Glaube und die altheidnische Welt, Leipzig 1935, 1. Bd. S. 69.

14 S. Grabschrift des Bischofs Alberkios von 186, zit. nach W. Neuss, Die Kunst der Alten Christen, Augsburg 1926, S. 34.

15 Klemens v. Alexandrien, Paedagogus 3, 12, 101, zit. nach van der Meer u. Mohrmann S. 45.

16 Ad Gallicinium, vom Jahre 388, zit. nach van der Meer u. Mohrmann S. 73.

17 Selbstbetrachtungen 11, 3, 2, zit. nach van der Meer u. Mohrmann S. 36.

18 Zit. nach Chr. Dawson, Die Gestaltung des Abendlandes, Leipzig 1935, S. 65.

19 Stromateis 1, 20, 98, 3–99, 2, zit. nach van der Meer u. Mohrmann S. 40.

20 Zit. nach Dawson S. 75.

21 Zit. nach: Des Eusebius Pamphili vier Bücher über das Leben des Kaisers Konstantin, Bibliothek der Kirchenväter, Kempten u. München 1913, S. 7 (I. 5), 12f. (I. 12), 31f. (I. 38), 181 (IV. 60), 102 (III. 10), 35 (I. 43). Über Konstantin s. auch L. Voelkl, Der Kaiser Konstantin, München (1957); H. Doerries, Konstantin der Große, Urban-Bücher 29 (Stuttgart 1958).

22 Zit. nach: Des Hl. Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, Bibliothek der Kirchenväter. Kempten u. München 1911, S. 19f. (Himmlische Hierarchie III. 2).

23 Vgl. auch O. Seel, Antike und frühchristliche Allegorik, Festschrift für Peter Metz, im Erscheinen.

24 Zit. nach: Des Hl. Dionysius Areopagita angebliche Schriften a.a.O. S. 168 (Kirchliche Hierarchie V. 5).

25 Brief des Paulinus von Nola an Sulpicius Severus von Bordeaux, s. W. von den Steinen, Der himmlische und der irdische Mensch, Antaios Bd. III. Nr. 2, 1961, S. 140.

26 Zit. nach Doerries S. 66.

DIE BILDER



1 Diptychon der Nicomachi und Symmachi. Rom, Ende des 4. Jahrhunderts. – Paris und London





2 Diptychon des Stilicho. Im linken Flügel seine Gemahlin Serena und sein Sohn Eucherius. Mailand, Ende des 4. Jahrhunderts. – Monza



3 Serena und Eucherius, vgl. Taf. 2



4 Reliquienkasten. Am Deckelrand: Christus und die Apostel. Im Hauptfeld: Christus als der Auferstandene. Oberitalien, um 360/370. – Brescia



5 Der auferstandene Christus und Maria Magdalena, vgl. Taf. 4





6 Die Hauptbilder der rechten und linken Kastenseite.
Oben: Heilung des Blindgeborenen und Erweckung des Lazarus. Unten: Erweckung der Tochter des Jairus, vgl. Taf. 4





7 Oben: Rückseite des Reliquienkastens (vgl. Taf. 4). Im Hauptfeld: Verklärung Christi, Petrus straft Ananias und Saphira.
Unten: Aus der linken Kastenseite: Tanz um das Goldene Kalb und Opfermahl





8 Oben: Deckel des Reliquienkastens (vgl. Taf. 4). Christus in Gethsemani, Gefangennahme, Verleugnung Petri (oben); Christus vor Annas und Kaiphas und seine Verurteilung durch Pilatus (unten). – Unten: Aus der rechten Kästchenseite: Szenen aus dem Leben des Moses





9 Flügel eines Diptychons. Die beiden Marien vor dem Engel am Grabe des Auferstandenen. Rom, um 400. – Mailand







10 Die drei Marien am Grabe und Himmelfahrt Christi. Italien (Rom?), um 400. – München



11 Die drei Marien, vgl. Taf. 10



12 Teil eines Kästchens, vgl. Taf. 13. Urteil des Pilatus, Christus trägt das Kreuz, Verleugnung Petri vor der Magd. Italien (Rom?), frühes 5. Jahrhundert. – London



13 Teil eines Kästchens, vgl. Taf. 12. Selbstmord des Judas, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und Longinus



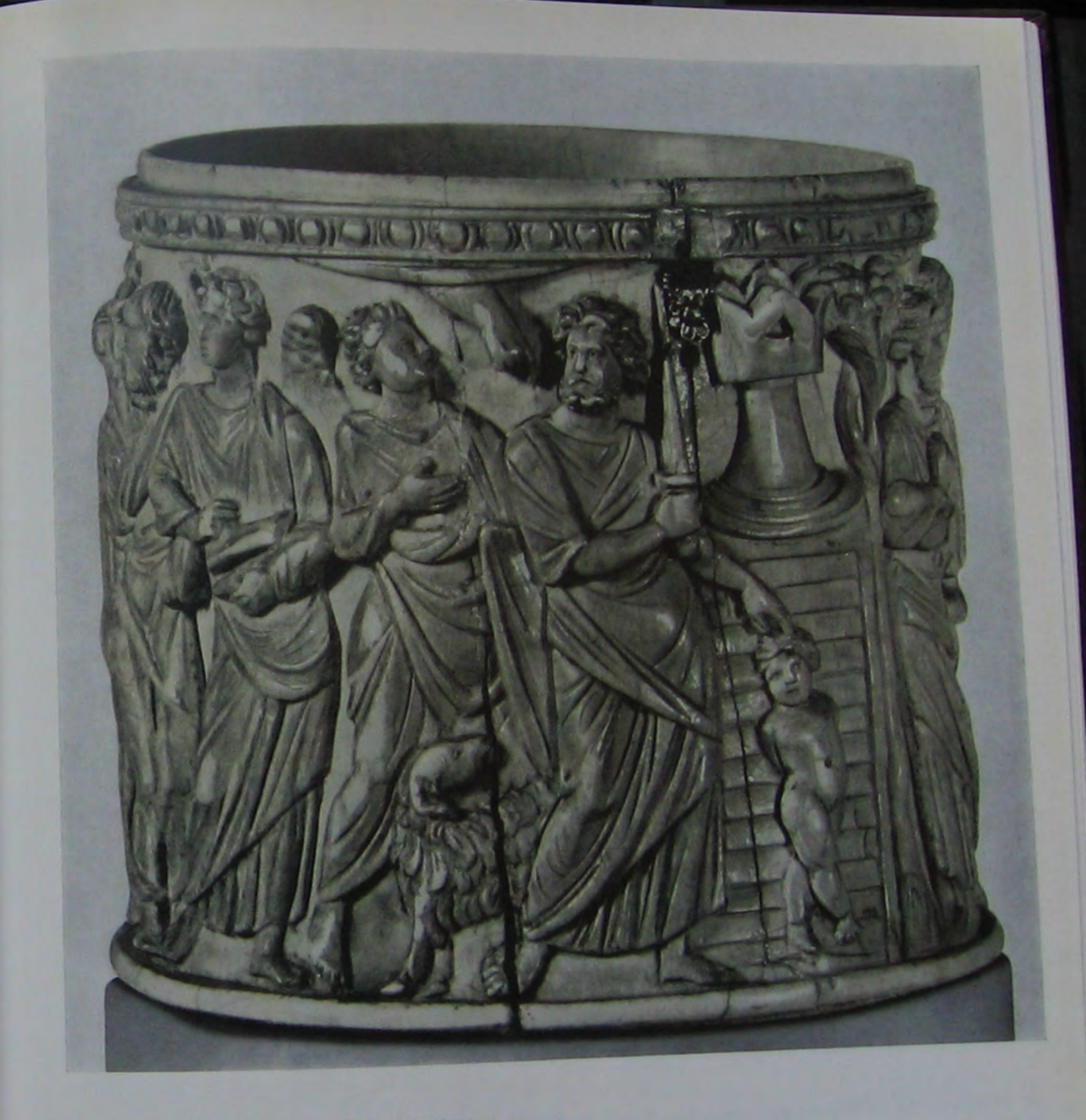
14 Von einem fünfteiligen Diptychon. Kindermord, Taufe Christi, Weinwunder. Italien (Rom?), frühes 5. Jahrhundert. – Berlin



15 Das Weinwunder, vgl. Taf. 14



16 Pyxis, vgl. Taf. 17. Christus als Lehrer unter den Aposteln. Trier (?), Werk eines Künstlers aus Alexandria, um 400. – Berlin



17 Pyxis, vgl. Taf. 16. Rückseite: Opfer Abrahams



18 Pyxis, vgl. Taf. 19. Orpheus unter den wilden Tieren. Im Fries ländliche Szenen. Östliches Mittelmeergebiet, um 400. – Bobbio



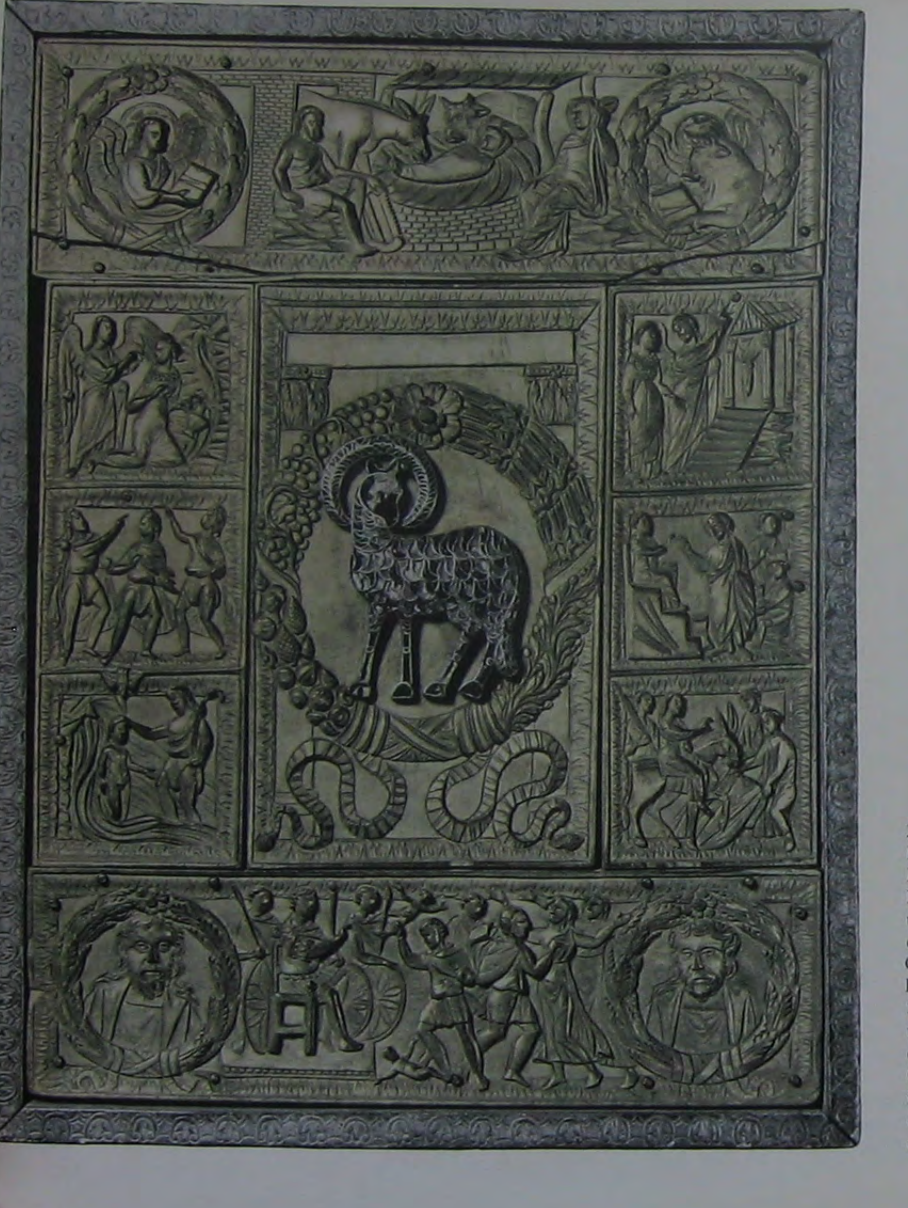
19 Pyxis, vgl. Taf. 18. Rückseite: Kampf mit Löwen und Tigern



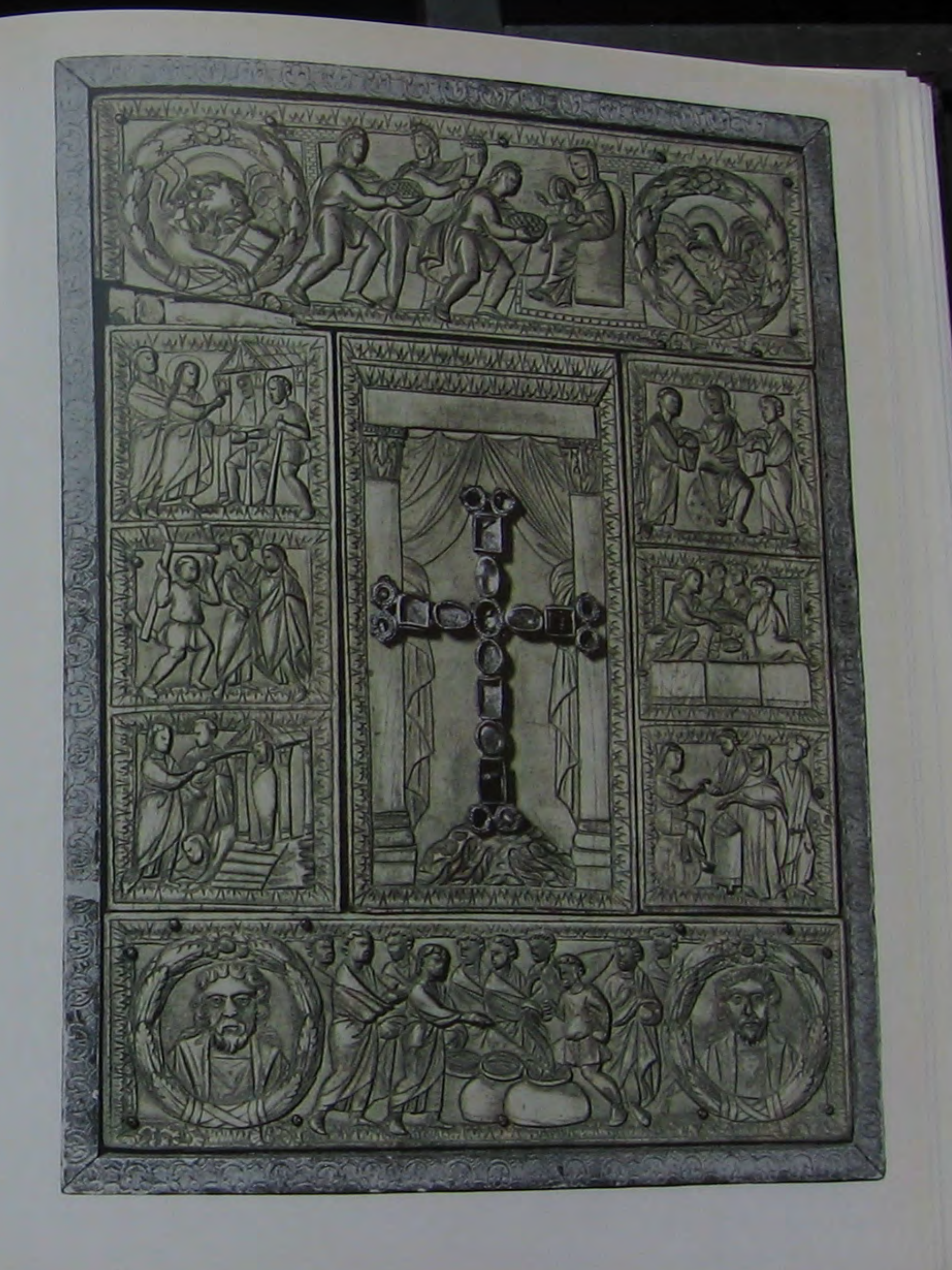
20 Diptychon. Löwenhetze in der Arena. Rom, Mitte des 5. Jahrhunderts (?). – Leningrad



21 Platte mit Apostel. Oberitalien (Ravenna ?), erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. – Paris



22/23
Diptychon.
Links:
Lamm Gottes
und Szenen aus
dem Leben
Christi.
Rechts:
Siegeskreuz
und Szenen aus
dem Leben
Christi. Ober-
italien, 2. Hälfte
des 5. Jahrhun-
derts. – Mailand









24/25 Flügel eines Diptychons. Erzengel Michael. Konstantinopel, frühes 6. Jahrhundert. – London





26/27 Mittelstück eines Kaiserdiptychons.
Kaiserin Ariadne (gest. 515).
Konstantinopel, frühes 6. Jahrhundert. – Florenz







28 Diptychon des Konsuls Anastasius. Konstantinopel, 517. – Paris

29 Flügel eines Diptychons des Konsuls Magnus. Der Konsul, mit Mappa und Adlerszepter, thront zwischen Roma und Constantinopolis. Konstantinopel, 518. – Paris

30 Diptychon. Muse und Dichter. Konstantinopel, gegen Mitte des 6. Jahrhunderts. – Monza

31 Schmuckteil eines Möbelstückes. Sog. Ariadne. Östliches Mittelmeergebiet, Ende des 5. Jahrhunderts. – Paris





32/33
Flügel eines Kaiserdiptychons.
Kaiser Justinian I.,
links Konsul mit Victoria,
oben Christus zwischen Engeln,
unten Tribut bringende Barbaren.
Konstantinopel, 527. – Paris







34 Kathedra des Bischofs Maximianus (546–556). An der Vorderseite des Sitzes: Johannes d.T. zwischen den Evangelisten, darüber das Monogramm des Bischofs. An der Rückenlehne: Darstellungen aus dem Leben Christi. Hergestellt in Ravenna (?) von Künstlern aus Konstantinopel, bald nach 546. – Ravenna

35 Johannes der Täufer, vgl. Taf. 34



36 Die Evangelisten Markus und Lukas, vgl. Taf. 34



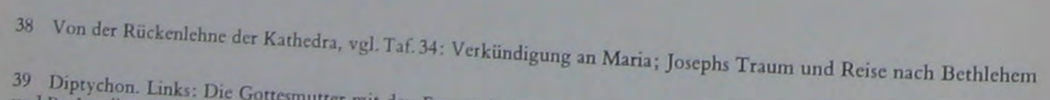
37 Die Evangelisten Johannes und Matthäus, vgl. Taf. 34



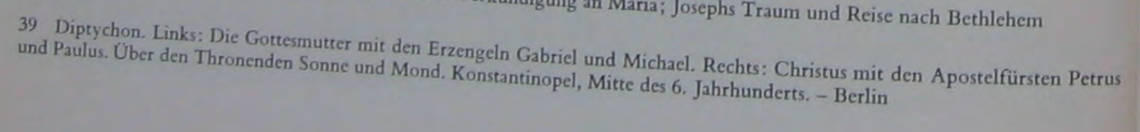








38 Von der Rückenlehne der Kathedra, vgl. Taf. 34: Verkündigung an Maria; Josephs Traum und Reise nach Bethlehem



39 Diptychon. Links: Die Gottesmutter mit den Erzengeln Gabriel und Michael. Rechts: Christus mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Über den Thronenden Sonne und Mond. Konstantinopel, Mitte des 6. Jahrhunderts. – Berlin

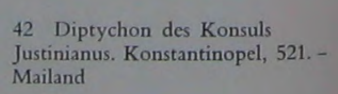


40 Die Gottesmutter mit den Erzengeln Gabriel und Michael, vgl. Taf. 39



41 Christus zwischen Petrus und Paulus, vgl. Taf. 39





42 Diptychon des Konsuls Justinianus. Konstantinopel, 521. – Mailand

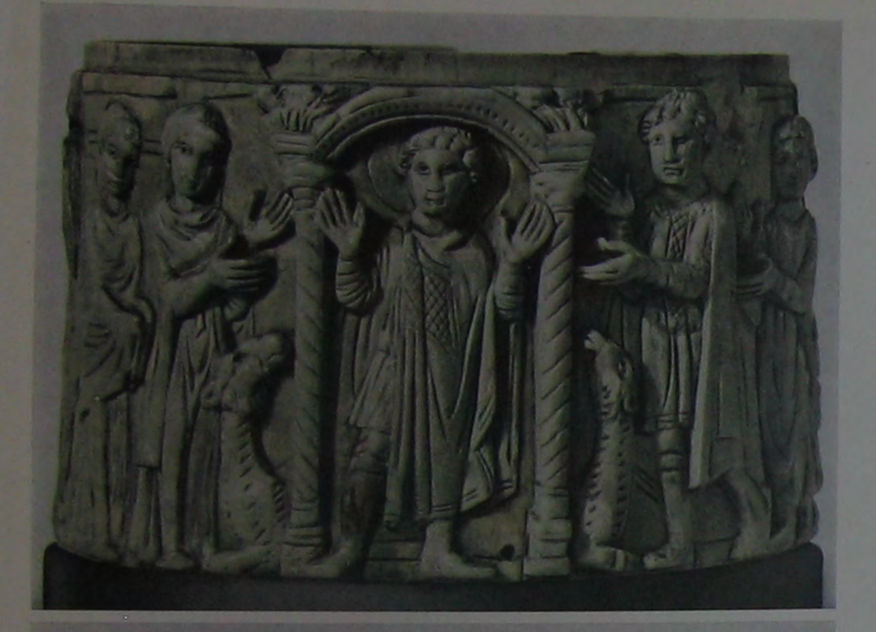


43 Diptychon des Konsuls Justinus. Konstantinopel, 540. – Berlin



44 Fünfteiliger Diptychonflügel. Mitte: Christus mit Aposteln; beiderseits Wunder Christi. Unten: Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen und des Jonas. Oben: Kreuz im Siegeskranz. Östliches Mittelmeergebiet, 6. Jahrhundert. – Ravenna

45 Mittelstück eines fünfteiligen Diptychons. Thronende Gottesmutter mit Engel und Anbetung der Magier, unten Geburt Christi. Östliches Mittelmeergebiet, 6. Jahrhundert. – London





46 Pyxis. Oben Verehrung, unten Martyrium des hl. Menas. Östliches Mittelmeergebiet, 6. Jahrhundert. – London



47 Platte mit hl. Paulus. Gallien, 6.–7. Jahrhundert. – New York



48 Reliquienüberführung durch zwei Bischöfe unter Teilnahme des kaiserlichen Hofes zur Weihe einer Kirche. Konstantinopel, erste Hälfte des 6. Jahrhunderts. – Trier